
العدد السابع والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



الافتتاحية

في الشأن الثقافي الوطني
قضية لا تحتمل التقصير أو التجاهل

قلنا في أكثر من مناسبة، وعبر هذا المنبر الثقافي الأردني العربي، أن التحديات التي واجهت هذا الوطن، ومنذ اليوم الأول لتأسيسه... تحديات ليس من السهل اختصار تفاصيلها مهما امتلك الإنسان من بلاغة الكلام، ذلك أنها تحديات لم تقتصر على جانب حياتي واحد، بل تجاوزت ذلك إلى مختلف الجوانب، العسكرية، والاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، وفي وطن يعاني من شح في الموارد التي لا تمكنه من مواجهة تلك التحديات بسهولة ويسر.

هذه مقدمة لموضوع آخر، ولكنها كانت ضرورية وذات أهمية خاصة تمنحنا المشروعية لطرحه في هذه المرحلة. أعني بذلك أن قيادات هذا الوطن منذ التأسيس وحتى الآن، لم تصرفها تلك التحديات عن إيلاء الشأن الثقافي جل اهتمامها باعتباره يمثل هوية الأمة، وتراثها، ومخزونها الذي سيظل أهم كثيراً من المخزون النفطي، والزراعي، والسياحي..!!

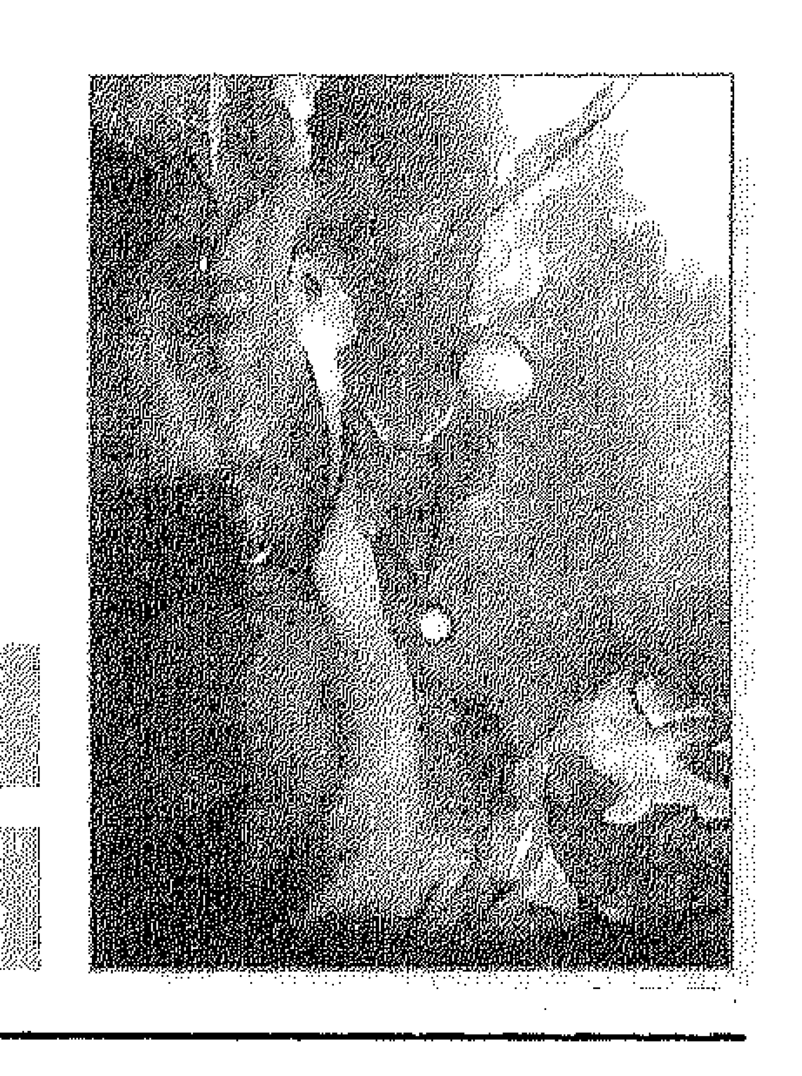
وفي البدء – وكما قلنا عبر هذا المنبر – كانت مجالس الملك الشهيد المؤسس معطرة الأجواء بالنخب الثقافية التي وجدت في عنايته ورعايته وحنوه ما أسهم في تصليب مشروعها، وتعظيم إنجازاتها، وتقديم كل أشكال الدعم لبرامجها وخططها، وطموحاتها على ذلك الصعيد إضافة إلى أنها شكلت رسائل واضحة لصنّاع القرار للاقتداء بها. ولكن المفارقة التي تدعو للتساؤل وربما للدهشة، أنه في الوقت الذي يبادر فيه قائد الوطن إلى اتخاذ سلسلة من القرارات الهادفة إلى دعم الثقافة الوطنية، والوقوف إلى جانب الطاقات الإبداعية مادياً ومعنوياً، بحيث شكّلت تلك المبادرات رسائل في غاية الشفافية والوضوح لترجمتها على أرض الواقع، وكما فعل أيضاً دولة رئيس الوزراء بمبادرته المؤثرة عندما قام بزيارة رابطة الكتّاب الأردنيين وأصغى باهتمام إلى مطالبهم التي وجدت تفهماً لتنفيذ الممكن منها، وكما فعل في وقت سابق – أيضاً – وزير الثقافة الذي شكّل الهم الثقافي هاجسه المتواصل والذي ترجمه إلى قرارات غير مسبوقة لدعم ثقافتنا الوطنية، أقول أن المفارقة التي أشرت إليها آنفاً أن بعض المؤسسات والجهات ذات العلاقة ما زالت في واد آخر، وكأن الأمر لا يعنيها من قريب أو بعيد، وأستميح لنفسي العذر لأن المقام لا يحتمل الدخول إلى التفاصيل التي تتعلق بمواقف أصحاب تلك الجهات غير المكترثة بأهمية وضرورة أن تكون مبادراتها على الصعيد معبّرة عن التزامها الوطني تجاه هذه المسألة التي لا تحتمل المماطلة أو التسويف، أو الطروحات المغايرة.

ومن المؤكد أننا قد نضطر لطرح هذه القضية بما تستحقه من اهتمام يليق بها وبتاريخنا وهويتنا ومخزوننا الذي سنظل نعتز به، والذي يمثل – كما قلنا – في أكثر من مناسبة، الجدار الأشد صلابة في مواجهة تحديات الحاضر والمستقبل بعد أن تهاوت الكثير من الجدران التي كانت تسند روح أمتنا.

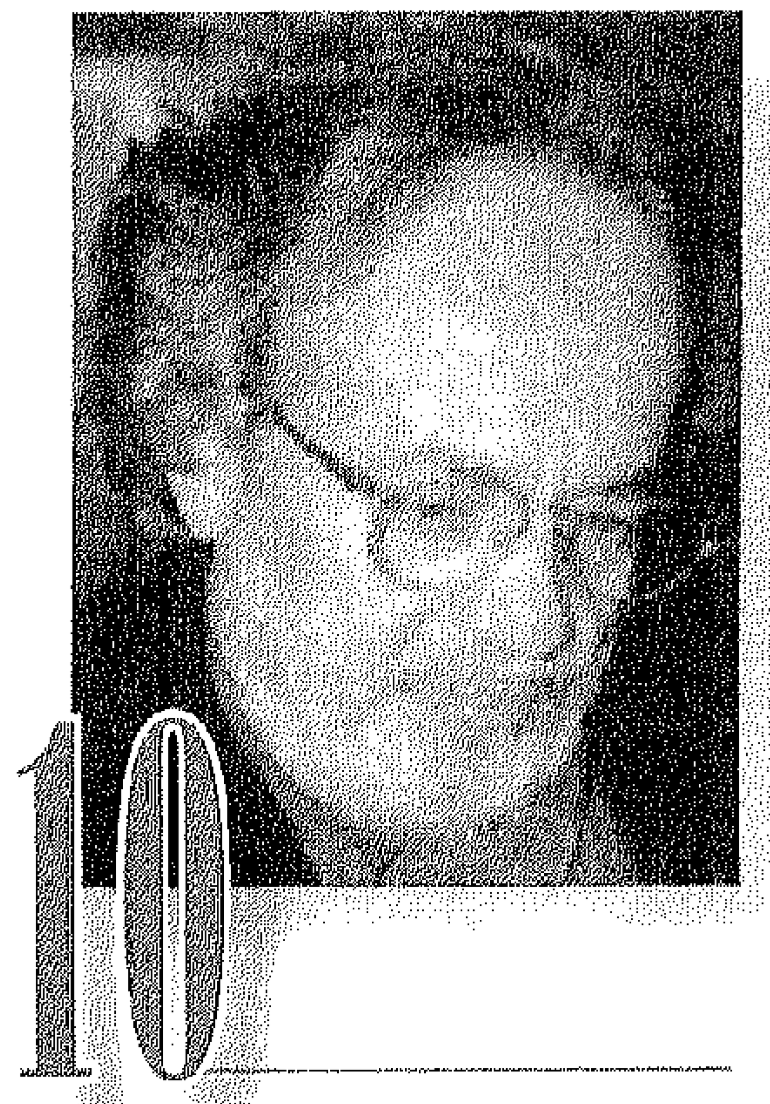
سنفعل ذلك إن استمرأت تلك الجهات مواقفها السلبية التي يصعب تفسيرها أو الدفاع عن مبررات قصورها تجاهها.

رئيس التحرير

عمّان

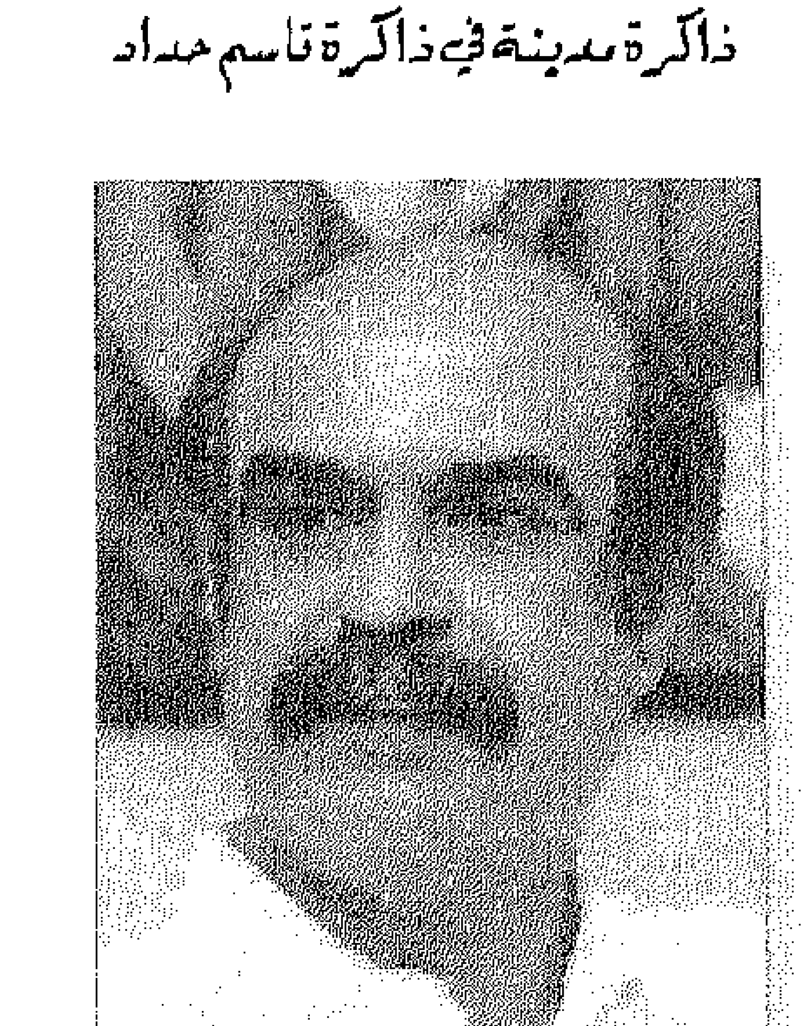


الأغلفة الخارجية والداخلية
للفنان



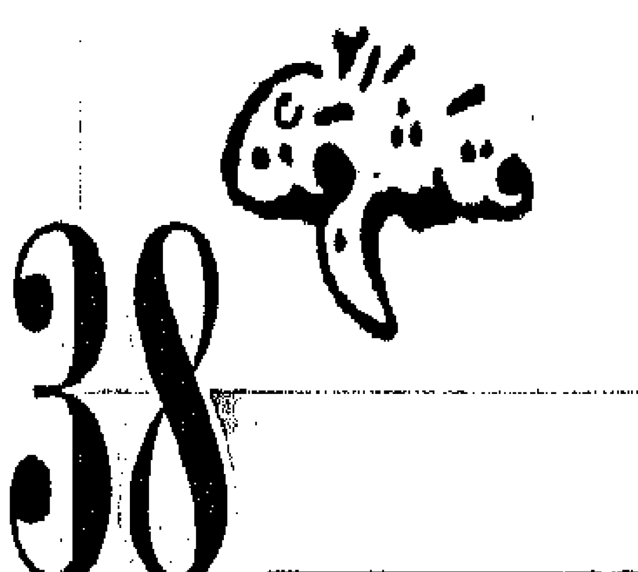
10

تثبيت الذكريات.. أو الأدب في مواجهة الزمن



16

نص السيرة الذاتية في "ورشة الأمل" ذاكرة مدينة في ذاكرة قاسم حداد



38

مائة عام من الأدب التونسي على كف عفريت

46

(قراءة في قصيدة "تنسى كأنك لم تكن" لمحمود درويش)



المحتويات

AMMAN 147

تصدر عن
أمانة عمان الكبرى

ايلول / ٢٠٠٧

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٨٢٢/٢٠٠٢/د)

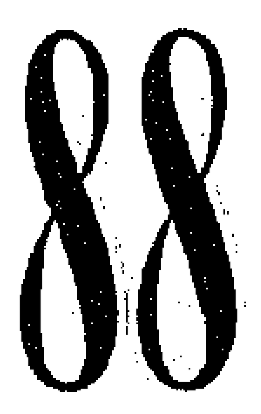
ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً . ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



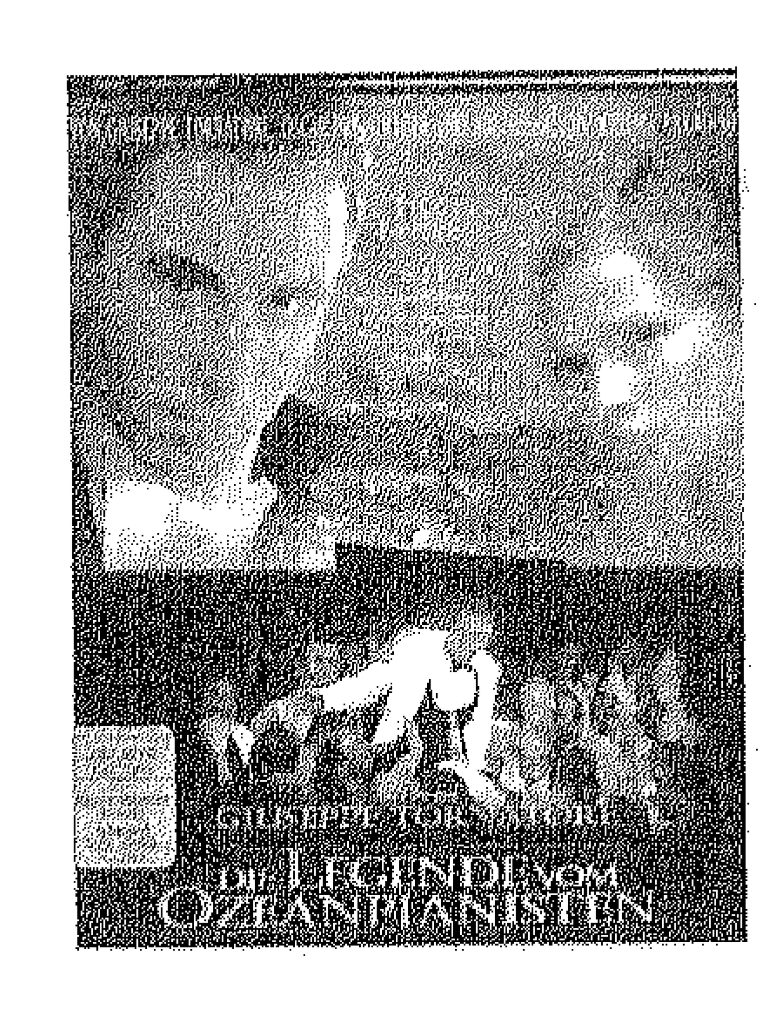
76

الملتقى الدولي الأول للكتاب العرب بالمهجر..



88

معضلة الاختيار في فيلم (أسطورة ١٩٠٠)



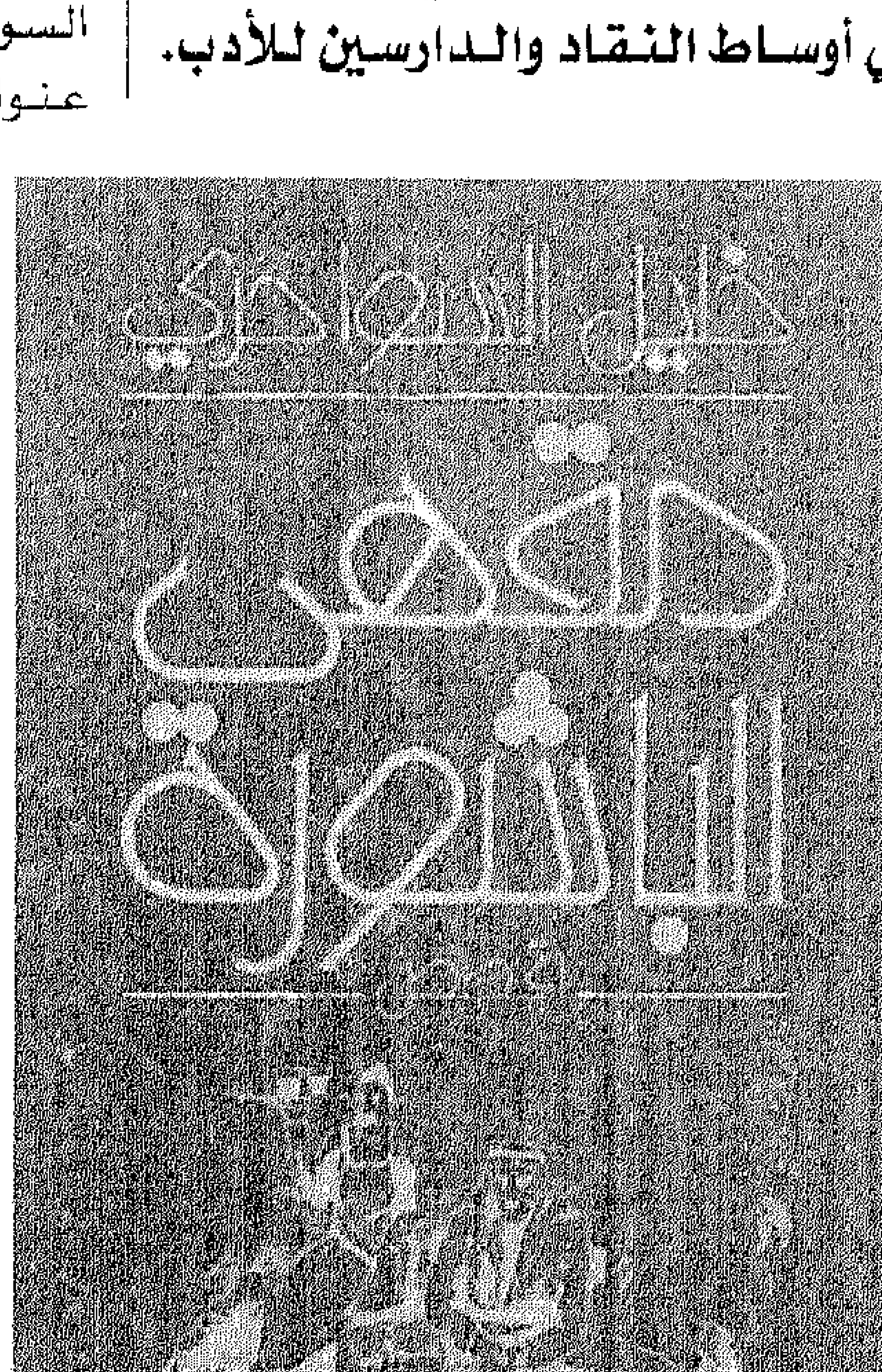


في الذكرى الأولى لرحيله
اللغة والتماسك البنيوي
في قصص خليل السواحري/ المتفرجون نموذجا



أثارت مجموعة " مقهى الباشورة" عند صدورها في دمشق ١٩٧٥ الكثير من الاهتمام في أوساط النقاد والدارسين للأدب.

وكتب عنها الكثير مما لا يمكن استقصاؤه، أو إحصاؤه. ومن شاء أن يتحقق من ذلك فليعدْ إلى الكتاب الذي جمع فيه ضياء خضيّر بعض ما كتب عنها وعن غيرها من أعمال الراحل السواحري(١). بيْدَ أن هذا الذي كتب، ونشر، على الرغم من قيمته الأدبية، والنقدية، لا يتضمن - فيما أحسبُ - تحليلا لبنية القصة القصيرة لدى الكاتب الراحل، ولا مَوْضع الخطاب الفني منها، وهذا شجّعني على تناول هذه المسألة، وارتياد هذا الموقع البكر، في هذا الحديث القصير، متخذاً من إحدى القصص، وهي قصة (المتفرجون) مثالاً للتطبيق.



ويعتمد تناولي لهذه القصة على تفكيك البنية السردية بفصل العنوان عن جسم العمل القصصي، وتناول الزمن من زاويتي الزمن الحقيقي المجرّد، وزمن الصيغة، والمكان من حيث هو وظيفة، لا ينفصل تأثيرها عن تأثير الزمن، والانتباه لثنائية المكان المغلق والمفتوح. مع التنويه بصفة خاصّة لدور الراوي، وهو هنا دوْرٌ مزدوج، إذ يسند إليه القاصّ مهمة السارد، ودور الفاعل الوظيفي. وهو إلى ذلك إحدى الشّخصيات البارزة إلى جانب شخصيات أخرى أقل قيمة.

العتبة والبهو:

ينّبه كثيرٌ من الدارسين المُحدثين، والباحثين في السرد، ونظريته، على أهمية العنوان، فيما يكتبون(٢). بوصفه العتبة التي تفضي إلى بهو النصّ. والمؤشر الذي ينطوي على رسائل محدّدة تختصّ بفحوى الخطاب الذي تدور حوله الحكاية. وعلى الرغم من أننا لا نوافق هؤلاء الدارسين في الكثير ممّا يذهبون إليه، فإن اختيار الكاتب السواحري لقصته هذه (المتفرجون) عنواناً، لم يكن - في اعتقادنا - اختياراً عشوائياً. بدليل أن الكلمة، ومرادفاتها، ومشتقاتها، تـردّدت غير مرة في القصة. ولعله لم يُردْ بهذا التكرار الإيحاءَ بأهمية هذا العنوان مثلما يُظن، لكنه تكرارٌ بمحض الصدفة، إذ هو يلقي الضوء، من حيث يشعر، أو لا يشعر الكاتب، والقارئ، على المغزى الذي لأجله كانت القصة، وكان السّرد الحكائي.

يقول الكاتب على لسان الراوي :" فكرتُ أنّ بإمكاني الانتظار في الساحة الخارجية لباب الساهرة، فمن هناك سيكون التفرج على المسيرة أكثر وضوحاً، وأقل تعرضا للأخطار(٣)." وفي موضع ثانٍ يقول : " سمعت ولولة حادة تنسّاب بين جموع الرجال الذين اصطفوا يتفرجون مثلي على المشهد المروّع.(٤)" وكرر الكاتب مرادفات الفرجة "

مراقبة، أراقب، ملاحقة (٥). " وهذه علامات تتفاعل فيما بينها كاشفةً عن المعنى العميق الذي يربط العنوان بخطاب الحكاية في القصة.

الحكاية والصيغة:

وفي هذه القصة يوازنُ المؤلف بين زمن الحكاية، وهو الزمن الذي تستغرقه من حيث هي وقائع، وزمن القصة، أو الصيغة، وهو الزمن الذي يعبّر عنه النص المكتوب، بما فيه من المحذوف والمضمر، وما فيه من العاجل والآجل، والتقديم والتأخير. وهو من حيث النوع الأول يمتد بين عثور البطل / السارد على عمل في أحد الفنادق (الزهراء) استتّبع البحث عن سكن في (حي الواد) في القدس، والتعرف غير المباشر إلى شخصية المرأة أم أحمد، والانشغال بمراقبتها، والسؤال عنها من حين لآخر، لدرجة الهلوسة. ثم اتضاح اللغز في يوم الجمعة الدموي المزامن لذكرى الخامس من حزيران الثانية. واقتناع الراوي بأنّ جلّ ما كان يملأ رأسه من أفكار حول هذه السيدة غيرُ صحيح، بل على العكس مما كان يتصوّره، هو، وغيره من المتفرجين، والمراقبين، الذين لا يتقنون إلا هذا.

أما زمن الصيغة، فقد تشكل على نحو يُعدّ فيه القسم الأول إضاءة لما حدث في الماضي، تمّت باسترجاع بعض التفاصيل التي تمهّد لما يحدث يوم الجمعة المذكورة. وهذا هو زمن ما قبل القصة، يوغل فيه الساردُ في التفاصيل، منمّياً الإحساس بتعقيد الأمور، والارتقاء بأوهام البطل حدّ الذروة التي يتطلب عندها اللغزُ حلا، وكشفا لما يهيمن عليه من أفكار وهواجس.

وفي عملية الاسترجاع هذه يتوقف الراوي عن الإحساس بحاضره، وينساه، مستسلما للحظات عابرة سبقتْ بدء الحدث. فهو يستدعي على سبيل المثال حكايته مع صاحب البناية المستأجرة، الذي يقدّم له بعض المعلومات عن المرأة (أم أحمد) في الليلة التي سبقت حكايته، قائلاً: ما لكَ وما للناس يا ابني ؟ الله يُستّر على الولايا." و " الجميع يقولون إنها من بنات الحلال.(٦)" و "

يعتمد تناول القصة على تفكيك البنية السردية بفصل العنوان عن جسم العمل القصصي

إنني لا أضع شيئاً في ذمتي. " ومثل هذا الإطار المَشْهدي لهذا الموقف القصصي يضع الزمن السابق للقصة في بؤرة اهتمام السارد، والمتلقي، في الوقت ذاته. وقد جاء الحوار الذي دار بين السارد وصاحب البيت (٧) ليمْعن في هذا التداخل، وكأن المؤلف يوهمُ القارئ بأنّ الذي جرى قبل بدء الحكاية، وما يجري في بدايتها، شيئان لا يفترقان.

ثم يلجأ الكاتب إلى طريقة أخرى في جمع التفاصيل، والدفع بها في حركة زمنية تؤدي إلى بداية القصة. ففي قول الراوي " مساءَ اليوم التالي.." و " حين كنتُ أعبُر الحوش قابلتني أم أحمد.." فهو بهذا الاستهلال لمرحلة جديدة من زمن ما قبل القصة يعمّق إحساسنا بأن ما سيأتي من وقائع لا يعدو أن يكون تفريعا لما تمّ في الماضي. وهو لا يفتأ يُكرّر : " حاولتُ في اليوم التالي أنْ أعود مبكّراً.." و" حين عدت مساء اليوم التالي كانت أم أحمد(٨).." وذلك كله يوطئ لبداية القصة بالقول : "صبيحة هذا اليوم نهضت باكراً كعادتي."

وهذه هي بداية القصة.

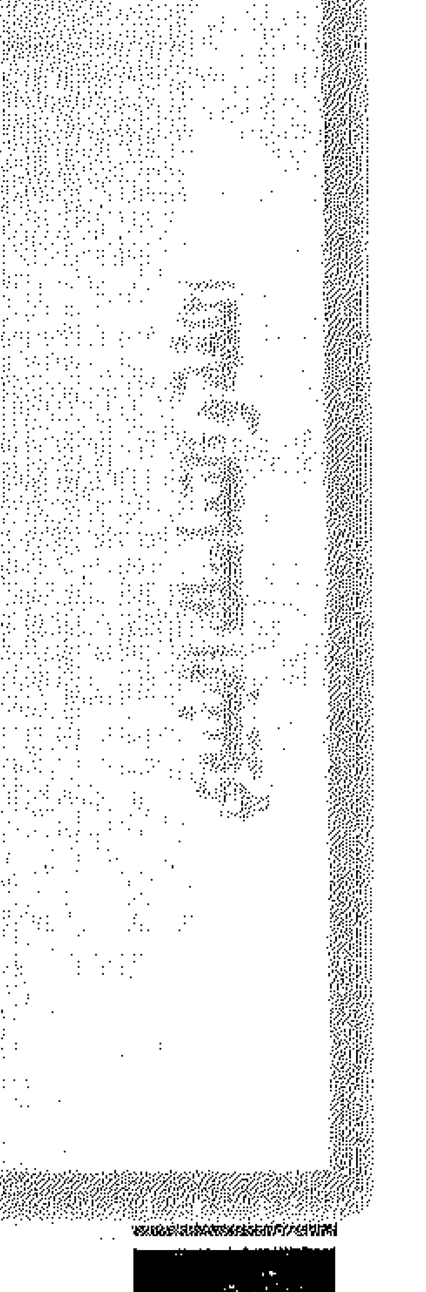
وابتداءً من تلك العبارة تتحدد وقائع السرد بالراهن والآني. فيقدم الراوي رؤية مصاحبة لما يجري، يراقب أم أحمد، ويتتبعها، غيْرَ معني بما قد يفهمه عامة الناس من أغراض هذا التتبع. لكن نسيج الحدث يقودنا إلى مفاجأة تذهل الراوي الذي تضج في أعماقه الأسئلة، ويتوالد بعضها من بعض. وبدلا من أن تتخذ القصة مسارها في الزمن تتّجه نحو الداخل القائم على رصد ما يجري في المكان. ويتحول الإيقاع من السرعة التي عبر عنها سابقا بأقوال من مثل "في اليوم التالي" أو " وفي مساء اليوم التالي.. " أو "في نحو الساعة الحادية عشرة.." إلى انسياب بطيء يشعرنا بتوقف عقارب الساعة عن الدوران. فما يقع من حوادث بين بدء الصلاة من يوم الجمعة ونهايتها، وانطلاق المسيرة، يتناوله السارد بتفاصيل أكثر زخماً من تلك التي تناول بها الماضي الذي استغرق عدة أسابيع بل شهوراً.

وهكذا يكون الكاتب قد دمج في هذه الحكاية الماضي بالحاضر من خلال الاسترجاع، والتذكر، والتساؤل، والتحليل الوظيفي، بطريقة لا تخلو من براعة في السرد، وتكثيف في القصّ.

الزمكان الحكائي:

وفي هذه القصة يرتبط الزمن بالمكان ارتباطاً عجيبا، فكلّ منهما يتطلب الآخر على نحو حتمي. فالاستهلال الذي افتتح به الحكاية " حين تمكنت من العثور على عمل بعد الاحتلال بعدة شهور، وجدت نفسي مضطراً أن أسكن في القدس. (٩) " استهلال يبيّن- فيما هو واضح- أن كلا منهما يستدعي الآخر، أو يؤدي إليه. وسكناه في القدس هي التي سببت له الانضمام لزمرة المتفرجين. ومروره بالحجرة التي تقع في أول الحوش حيث أم أحمد التي يتجنبها أكثر السكان، هو مصدر الأرق الذي جعله يهتمّ بالمراقبة، فهو لا يمل اختلاس النظر عبر النافذة والتلصص من خلف الستائر ليتراءى له شبح المرأة، والأوهام الكثيرة التي زينها له خياله المريض، وما أسر به إليه صاحب البيت المستأجر من الكلم الخبيث.

ولا ريب في أن ضيق المكان، وانزواءه، في (حوش) من أكثر الأحياء قذارة في المدينة، وأسوأها سمعةً، من الأسباب التي هيأت له الانفتاح على أسرار الناس، وأخبارهم المبهمة، وعلى ما يتداولونه من إشاعات. فحركة الراوي الدائبة من الفندق إلى الحوش، ومن سريره إلى النافذة التي يطل عبرها في غرفة أم أحمد، وما بين الغرفة



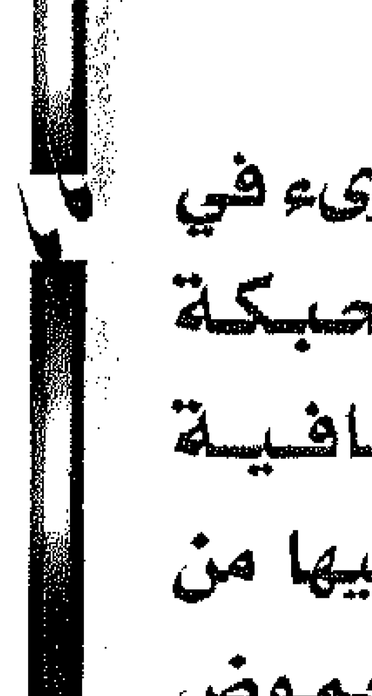
المركومة على بناية من طابقين وباحة الفندق، ذلك كله يؤدي إلى تأزّم يرافق التأزّم في هواجس البطل – الراوي، وتطلّعه لمعرفة الحقيقة.

ومع ذلك، نرى الكاتبَ يُضفي على الأمكنة في قصته لمسات تناسب المغزى، فالبطل – الراوي قادمٌ من إحدى القرى.. والعمل في فندق الزهراء.. والسكن في القدس. وهذا كله يشير إلى استشراف السارد لتجارب، وحوادث جديدة، يهم بها، ويوشك أن يمر بها، ويعيشها، في مُقبل الزمن. وعندما يعدد لنا الأحياء التي يبحث فيها عن مسكن، يكشف هذا التنبؤ عن أن حكايته مع المكان لن تكون بهذه السهولة، ولن تكون يسيرة، كحكايته مع العمل (سفرجياً) في الفندق. لذا جاء وصفُ الغرفة التي عثر عليها بعْد لأي " غرفة حقيرة " في " أسوأ أحياء القدس وأكثرها قذارة(١٠) " والبناية تتكوّمُ غرفها بعضها فوق بعض تكويما بشعاً. تضاف إلى ذلك السلالم المتآكلة. وهذا الضيق بأوصاف المكان ينبّه على أنّ مشكلة "ما على وشك الوقوع. فالمكان إذاً يتم توظيفه في القصة كما لو أنّه حافزٌ من حوافز تؤثر في نمو الحوادث، وسيرورة الحكاية.

ويأتي بعد هذا كله تركيز الراوي على الستائر، والتنبيه على ما يجري في الخفاء، وراء أبواب أم أحمد، وشبابيك البيت. وهذا الانغلاق يقابله في الجهة الأخرى الانفتاح بتحرك الراوي تجاه باحة الأقصى الفسيحة ذات الأبواب، والمداخل الكثيرة(١١).

وهذه الإشارة في اعتقادنا ينبغي ألا يمر بها القارئ مروراً عابراً.

فعما قريب سنغادر الحوش، والدهليز المعتم، إلى ممر تحيط بجانبيه أشجار الصنوبر(١٢).. وذلك بشيرٌ بانفراج متوقّع في هواجس البطل – السارد، فالانتقال من الخانق المغلق إلى أفق فسيح ممتد إلى السماء، والمآذن، والقباب، وخضرة الأشجار، وحركة الناس، ومسيرة النساء المندفعة تحت سحابة من اللافتات، يخدم توجه القاص الذي تعبر عنه كلمات الراوي الأخيرة – في نهاية القصة– وقوله بأنه هو وأمثاله من المتفرجين على من هي



يجد القارىء في عناصر الحبكة من الشفافية أضعاف ما فيها من الخفاء والغموض

في منزلة أم أحمد واهمون، وخاوون.. ولا يساوون شروى نقير. لذا يقرر البحث عن مكان آخر للسكن.

لقد استيقظ ضميره متأخراً، وأراد أن يبحث لنفسه عن مهمة أخرى غير الفرجة (١٣).

ويصعب على قارئ هذه القصة الفصل بين الترتيب الزمني الذي تطلبته صيغة الحكاية، وارتباطه العضوي بالمكان، بما يتخلله من حوافز تذكي حركة السّرْد وديناميه (الحكي). وهذا ما يتّضح من خلال التركيز على الرّبط بين الراهن – وهو تحرّي الراوي لحقيقة السيدة – والماضي الذي هو الدافع المثير لفضول السارد، وتطلعه لجلاء الأمر.

لذا يجد القارئ في عناصر الحبكة من الشفافية أضعاف ما فيها من الخفاء والغموض، فالسمعة السيئة لحيّ الواد، وتجنب السكان لأم أحمد، يقودان إلى الحذر والخشية، وسؤال صاحب العمارة، والاستماع لما أفضى به من كلام مسوّغٌ آخر لمزيد من السّعْي لمعرفة الحقيقة. وهذا السّعْي تجلى في ممارسات يومية دائبة من البطل /الراوي في المراقبة، والملاحقة، والتلصّص، بحثاً عن إجابات لأسئلة تتوالد في نفسه باستمرار. ثم يعقب اكتشاف الزائر الغريب، والمرأة التي تجالس أم أحمد، في اليوم الذي سبق يوم الجمعة الدامي.. ذلك كله يزيد من حرارة السؤال حول حقيقة أم أحمد، وهل هي من (إياهنّ) مثلما يرى صاحب البيت أم أنّ لها شأناً آخر؟

وهكذا جاءت حبكة الرواية متصلة الحلقات في غير غموض، ولا اضطراب. مما يضفي على هذه القصة من قصص السّواحريّ انسجاما في بنيتها السردية، وتساوقا في العناصر التي يتألف منها نسيج الحكاية. فضلا عن الخطاب الذي يهدف أساساً لتبديد الغموض الشائع عن دور المرأة في العمل السياسي غير المعلن، والنضال السري الذي يخفى على كثيرين أمره. واللافت للنظر في هذا المبنى تركيز الكاتب على الخلاصة أو النهاية التي يختتم بها الحكاية، فقد بدأت الإشارات من أول القصة تنبئ بهذه الخاتمة، مما يضفي على حبكة القصة طابع الحبكة الصاعدة التي توافق توقع القارئ.

الراوي:

وقد جاء الراوي في هذه القصة بوصفه شاهداً ومشاركا في الحكاية، عاملا من العوامل المساعدة على تعميق الفكرة، وتغذية الخطاب. فمن حيث الرؤية قدم لنا الكاتب السواحري رؤية ذاتية للحدث، ولا سيما عبر علاقة الراوي بالمكان، وعلاقته بزمن الحكاية، وعلاقته غير المباشرة بالسيدة أم أحمد، التي تدور حولها الحكاية، وعلاقته المباشرة بصاحب البيت، وموقفه بوصفه شاهداً على ما جرى، ووقع، في باحة الأقصى، عشية الذكرى الثانية لنكسة الخامس من حزيران ١٩٦٧. ومن خلال الحضور الذاتي للبطل – السارد، تمكن المؤلف من تقديم شهادة، بيد أنها لا تخلو من موقف، ورأي، ينطق بهما لسان الراوي عندما يخبرنا أن " أم أحمد تدري بهذا، وتشارك، ونحن الرجال الهلافيت الضائعون لا ندري، ولا نشارك.(١٤) " وهذا التصريحُ الذي ينمّ على موقف السارد الذاتي، أعفى الكاتب من مسئولية الحضور المباشر في الخطاب، وأضفى على القصة مصداقية لا تتوافر لها فيما لو لجأ إلى الراوي غير المباشر.

فهو – أي الراوي – يتحرى الحقيقة فيما يروي، ومن بداية القصة حتى آخرها يواصل طرح التساؤلات عن الوضع الغامض لتلك المرأة، والزائرة التي رآها في غرفة أم أحمد ذات ليلة. والغريب الذي شاهده يغادر منزلها

في وقت متأخر من الليل. والحاجة الموصولة لمعرفة جليّة الأمر، وما ترتب على ذلك كله من لجوء متكرر لصاحب العمارة، والاستماع للإشاعات، واستراق النظر إلى غرفة أم أحمد في غفلة منها، وملاحقتها في الحوش تارة، وفي الأزقة تارة أخرى، شحن القصة بالتشويق الذي نفتقده في القصص التي تعتمد الراوي العليم.

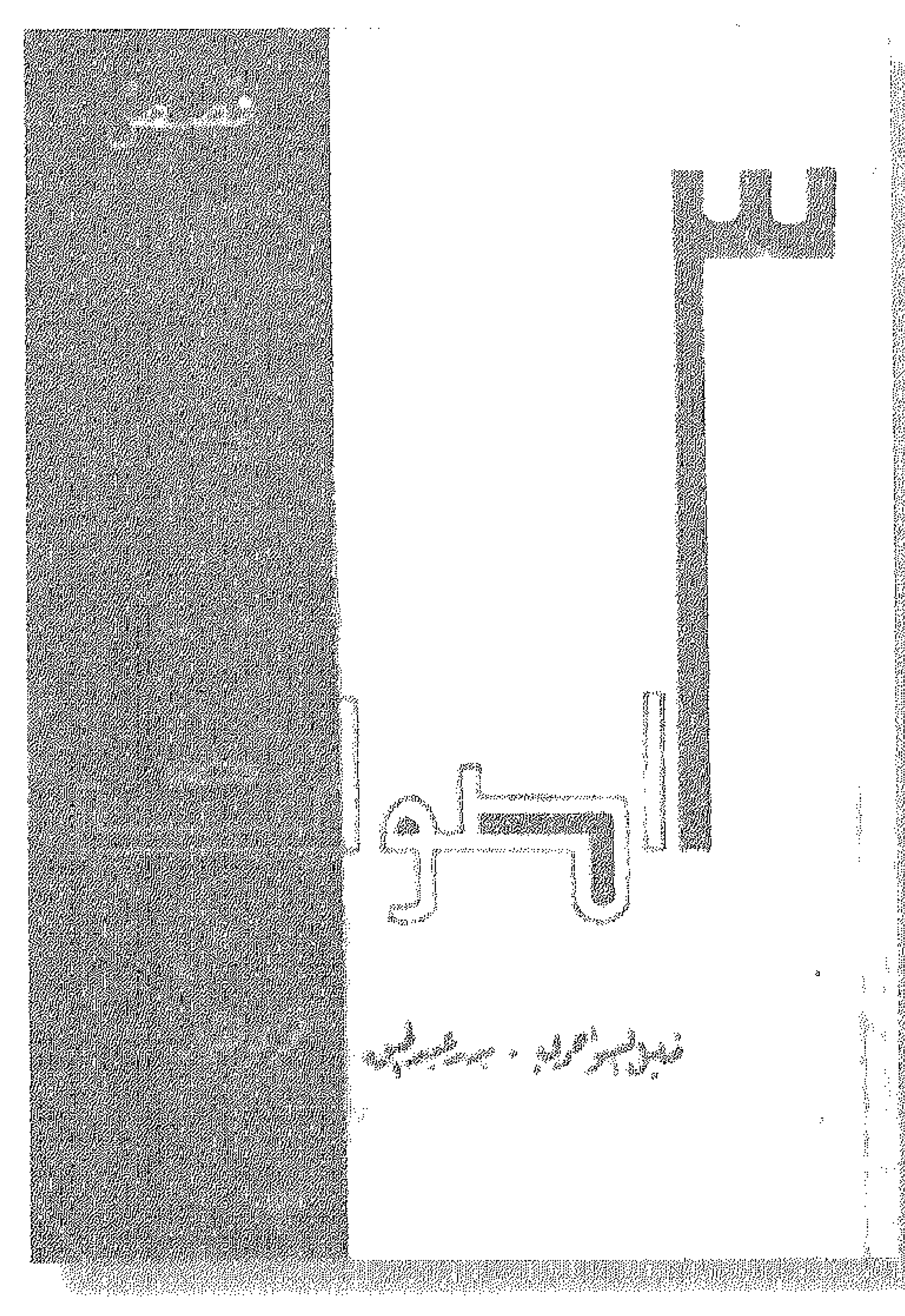
الفاعل الوظيفي:

وهذا الراوي – فضلا عما سبق – من الشخصيات التي تنهض بدور الفاعل الوظيفي. فالحدثُ فعل"، والفعل تمّ إسناده إلى فاعله الحقيقي، وهو البطل السفرجي، ووظيفة هذا البطل – فضلا عن كونه عاملاً – راوي الحكاية. في حين أنّ سرد الحوادث، بجلّ ما فيها من تفاصيل دقيقة، وما فيها من الفضول، والزوائد، والحشو، يحتلّ موقع المفعول به للفعل المتعدّي، وهو (الحكي). ومن الواضح أنّ عناية الكاتب السواحري بهذا الفاعل الوظيفي أكبر من عنايته بأيّ مكوّن فني مباشر للحكاية.

تظهر هذه العناية بوضوح من التركيز على السرد بضمير المتكلم، الذي يبدأ من الجملة الأولى" حين تمكنتُ من ". ويستمر" باطراد حتى العبارة الأخيرة. ناهيك عن أنّ جلّ الأفعال التي تصدر عن الشخوص، بمن فيهم صاحب العمارة، يأتي العلم بها عن طريق الراوي. فهو في الغالب، والأعمّ، والأرجح، ينقل لنا أخبارهم حرفياً، أو في شيء من التصرّف، لذا نرى أولئك الأشخاص من خلال رؤيته هو، وسرده هو، وهو لا يفتأ يبث تعليقاته، وتأويلاته، المفسِّرة لممارسات الشخوص.

وذلك يضفي على شخصية السارد في قصة (المتفرّجون) بلا ريب– أهمية قصوى لا تتمتع بها أيّ شخصية أخرى من شخصيات القصة. ولكنّ ذلك لا يقلل من عناية الكاتب بتلك الشخصيات، أي أنّ السارد لا يستأثر بعناية القاصّ، فجلّ ما يبذله الكاتب من جهْد في صقل شخصية السارد، وتوضيح معالمها بدقةٍ، إنما يتم في سبيل شيءٍ آخر، لا يقلّ منزلة عن منزلة الراوي، وهو شخصية أم أحمد. صحيحٌ أن الراوي لم يسمح لها بالدفاع عن نفسها من خلال الكلام، أو القيام بأي رد فعل تجاه من يراقبونها، أو يطلقون عليها الإشاعات، ويتبادلون في الغض منها، والنيل من سمعتها، الأقاويل. غير أنّ هذا الراوي، مع ما يتصف به من سوء النية، وخبث الطوية، إلى حدّ الصّلف، وعلى الرغم من تغيّره في نهاية الحكاية تغيُّرا كبيراً، إلا أنه لم يستطعْ أن يمنع الشخصية الثانوية (أم أحمد) من أن تكون الشخصية الرئيسة، والبارزة، التي تحتل موْضع الصدارة، أو (التبئير) إذا ساغ القول، وصحّ التعبير.

فجلّ ما ذكر، وأشير إليه، أو نبه عليه، في القصة، إنما هو فضاءٌ شخصيّ، تتحرك فيه أم أحمد، لا بوصفها هذه السيدة، أو تلك، بل بوصفها نموذجا للمرأة التي تخوض نضالا غيْر معلن، في مجتمع لا يَعْترف للمرأة بهذا الدور، على الرغم من احتياجه الشديد له، باعتباره مجتمعاً يعاني قسوة الاحتلال.



ولا يفوتنا، ونحن نتحدث عن الشخصيات، أن نذكّر بحرص الكاتب اللافت على مراعاة أقدار الشخوص، بدليل أن صاحب العمارة يمثل في هذه القصة شريحةً، أو صنفاً، من الناس لا يراعون فيما يصدر عنهم من أقوال، وأفعال، غيْر الصلة بالتجارة، وما فيها من الربح والخسارة. فهو يتّهم دون دليل، ويقذف المحصنات الغافلات بلا حجّة، ودون أن يضع شيئا في ذمته مثلما يدعي؟ وينتظر ترحيل أم أحمد بعد أن أصيبَ سوقُ (بائعات الهوى) بالكساد نظراً لكثرة المنافسات منْ بنات صهيون. وهذا كلّه يفتح لنا نافذةً نطلّ منها على أسلوب السواحري في انتقاء الشخوص، ورصد ملامحهم، واتجاهاتهم، وانتماءاتهم الطبقيّة، من خلال الأفعال، والأعمال، لا من خلال الوصف التقريري المباشر. وذلك شيءٌ لا يتيسّرُ إلا للمتمكنين من كتابة القصة، شكلا، وفحوى.

وقد حقّق الكاتب من خلال هذه الشخصية هدفين في آن: الأول، اعتماد هذه الشخصيّة عنصراً مُساعدا يُذْكي لدى الراوي الرغبة الشديدة في معرفة جليّة الأمر. والثاني، وَسْمُ الطبقة التي ينتمي إليها صاحب العمارة بوَسْم الانتفاع من الاحتلال، وتفسير ما يجري في الواقع تفسيراً يخدم مصالحها الآنية، التي لا تتعدى تحقيق المزيد من المكاسب.

اللغة واللون المحلي:

ومن المعروف أن ما سبق كله، سواء من حيث اختيار العنوان، ودلالته على الفحوى، أو من حيث تحقيق التوازن الدقيق بين زمن الحكاية وزمن الصيغة، أو من حيث توظيف المكان للدلالة على الزمن، أو من حيث التشخيص، أو الراوي، أو حبك الحوادث المفصلة في إطار الحدث الوحيد للحكاية، لا يتحقق إلا من خلال أداة التعبير

في الحدود التي تسمح بها طبيعة تلك الأداة، وهي اللغة. وأكثر الدارسين ممن يهتمون بالقصة القصيرة، أو الرواية، يغفلون – للأسف – عن موضوع اللغة، معتقدين أن الكلام على لغة القاص ضربٌ من الفضول، والتزيّد، الذي لا طائل من ورائه.

وأحسبُ أنّ هذا غير دقيق.

ففي قصص خليل السواحري طرأ نجد حرصا شديدا، وسعيا دؤوبًا للكشف عن عناصر البنية الفنية للقصة من خلال اللغة، وتجسيدها بوساطة النسيج اللفظي، والحواري، والوصفي، مضفيا عليها الكثير من اللون المحلي، والطابع البيئي. وذلك شيءٌ لا يُتوصل إليه بيسر، ولا يقتدر عليه إلا المتمكنون. متوسلا لذلك باقترابه من لغة الحديث اليومي باستخدام كلمات متداولة مثل سفرجي، وزبائن، وتسلخت رجلاي، وسحنته. (١٥) وبعض الأداءات الشائعة، في الكلام، مثل : يا ساتر(١٦)، أو الحوش الكبير، أو الله يحمينا.. وأردت أنْ أبعط الدمل. للدلالة على تجاوز الخط الأحمر الذي ترسمه أمام الراوي مقتضيات اللباقة الاجتماعية. والحوار الذي يحاكي فيه الكاتب ما يجري فعلا بين المتحدثين : ما لك وما للناس يا ابني؟ الله يستر على الولايا!(١٧) فهذا قولٌ يخفي في ظاهره شيئا غير الذي يعنيه الكلام الحرفي.إذ يشير إلى فضول الراوي، وتطفله على الآخرين، مع أن ظاهره يقول العكس. والجزء الثاني من القول يدعو لأم أحمد في الظاهر، مع أنه، في الباطن، يتهمها، ولا يضع شيئا في ذمته مثلما يدعي.

وهذا الأسلوب في تكديس العبارات، والتراكيب المتداولة، في حديث الناس اليومي، ينبئ عن طابع شعبي للغة الكاتب. وبما أن القصة تدور حول موضوع أم أحمد التي هي مناضلة تؤمن بالعمل السري، وبما أن الإشاعات تلاحقها لأن مروّجي هاتيك الإشاعات يجهلون كل شيء عنها، باعتبار أن المخفي أعظم، فإن مثل هذه اللغة تقرب القارئ الضمني الذي يتخيله الكاتب موجودا في النص من الواقع. ويرتقي بدرجة المحاكاة حتى ليصبح العالم القصصي الذي يخترعه المؤلف كما لو أنه نسخة مطابقة لذلك الواقع. فعندما يقول الراوي لصاحب البيت أرجو أن تبقى عندي لتشرب كأسا من الشاي(١٨) تبدو عليه العناية بانتقاء كلماته، وإخضاعها لبعض العلائق النحوية (كأساً) لكن الأداء في هذا الموقع يقدم علامة يتفاعل بها القارئ المتلقي بالذات، لأن هذا العرض راسخٌ في عادات الناس، وتقاليدهم اللغوية المسرفة في المجاملة. على أن صاحب المنزل المتلهف للأجرة ذو اتجاه لغوي مناسب لشريحتها لاجتماعية بوصفه مستثمراً (على قد الحال) وجل ما يصدر عنه- فعلا أو قولاً- لا يخلو من موارية. فلنلاحظ قوله للراوي:

– أريد أنْ أريّح بالك، الجميع يقولون إنها من بنات الحلال.

فهو لا ينفكّ عن الامتثال لقيم نطقية، ومفاهيم أصبحت جزءاً من سيمياء الخطاب الدارج، في الأوساط الاجتماعية التي يهتم بها الكاتب. فراحة البال شيء يعني عنده التحقق من صحة ما يشاع عن أم أحمد. و"بنات الحلال" تعبير يعني في ذلك الخطاب أنها من غير بنات الحلال. أي من بائعات الهوى. فهذا التوافق بين الراوي ومن يحاوره على مفاهيم جوانية لأقوال ذات معان أخرى برانية، شيء يتسق مع العرف اللغوي السائد والدارج، مما يزيد حظ هذه القصة من مقاربة الواقع، ويقربها من وعي القارئ الضمني تقريبا أكثر.

أما وصف الكاتب لحركة صاحب البيت، وهو يهزّ أطواق ملابسه، متظاهراً بالبراءة، مستطرداً: إنني لا أضع شيئا في ذمتي(١٩) فهو تعبير بوساطة الحركة يليه التعبير بالكلام. أي أنه يمزج الإشارة اللغوية بالأخرى غير اللغوية، مؤكداً مساندة الأولى للثانية في إصابة الوصف الذي تتضمنه العبارة " لا أضع شيئا في ذمتي" على ما فيها من المعاني العرفية التي تختلف في دلالتها عن المعنى الحرفي.ولجوء السواحري لهذه الاستعمالات اللغوية في هذه القصة بالذات يضفي عليها مزيدا من اللون المحلي. ففي موقع آخر يقول الراوي: سبحان الله تحت السواهي دواهي! أو.. يا رجل، قلّ وغيّرّ. أو دايرة من بيت اشكع لبيت اركع(٢٠) وذلك كله يضاعف من إحساسنا، وشعورنا، بأن لغة الكاتب في (المتفرجون) تقيم جمالياتها لا على نبذ الفصيح للأفصح، مثلما نلاحظ في قصص كتاب آخرين، وإنما اعتماداً على انتقاء ما يمثل الشخوص، وتنعكس فيه البيئة، والحدث، والزمن، والأشخاص، انعكاس الأشياء في المرآة المجلوّة.

صحيحٌ أن الفن انتقاءٌ، وليس تصويراً فوتغرافياً للواقع، بل هو خلقٌ وإبداع، غير أن هذا الخلق، وهذا الإبداع، محتاجٌ إلى أدوات تجعل منه خلقا سوياً،لا شائهاً، وخلقاً صادقا، لا مفتعلاً، ولا زائفاً. وأظن السواحري، بلغته القصصية هذه، اخترع أشخاصا، وحوادث، واخترع أفكارا، لكنه صاغ ذلك كله بلغة هي لغة الناس التي بها يتكلمون، ويتخاطبون. مما يضفي عليها مصداقية فوق ما تتمتع به من صدق فني.

التماسك البنيوي:

وقد جعل الكاتب السواحري قصته هذه في عدد من البنى الصغرى، أولاها: ما يوصف عادةً بالاستهلال، وهو الذي يبدأ بتصريح الراوي بعثوره على عمل في فندق، وتنتهي بالعثور على مسكن.

وقد استخدم الإحالة المكانية للانتقال من البنية الصغرى الأولى إلى بني أخرى ثانية. فقد جاء كلام الراوي، بعد ذلك الاستهلال، لوصف المسكن:" كانت غرفتي على سطح بناية من طابقين" (٢١) واستخدم الإحالة أيضاً في الانتقال من العام إلى الخاص، أو من الضيّق- الغرفة- إلى المفتوح: الحوش. وبذلك تتموّج حركة السرد، وتتسع، لتشملَ – فضلا عن المكان – الأشخاص، الذين يقيمون فيه. ومن الإشارة إلى الأشخاص يتركز السّرد على واحدة، هي أم أحمد التي تفضي بالقصة من بنية إلى أخرى. وهي التي يمكن وصفها بالمشهد الحواري بين السارد وصاحب البيت.

وتعتمد هذه البنية على ما تقدم من

إحالات، أولاها: الإحالة إلى المكان، الغرفة المنفردة في أوّل الحوش، والثانية إلى المسكن، " أجرة الغرفة". والثالثة إلى السكان " من تكون تلك المرأة؟" وهذا المشهد في الحقيقة ينطوي على الحوار، ووصف المكان، من الداخل: كرسيّ القش، الشباك، جهاز المذياع، المصباح. وهذه التفاصيل، على الرغم من أنها موجزة، ترسم بلمسات رشيقة، وسريعة، إطاراً للمشهد الذي جرى فيه الحوار. إلى جانب ذلك ينطوي الحوار على إحالات لما سبق من ظنون، وهواجس، عبّر عنها السارد، فقد جاءت لتعزز ما اعتقده بشأن أم أحمد عن طريق الغمز، واللمز، الذي يعجُّ به كلام الرجل، حتى قوله:" تحت السواهي دواهي " (٢٢)

ومن المشهد الحواري تتكوّن لدى المتلقي صورةٌ عن الشخصية الرئيسة: أم أحمد، :" يقولون إنّ أصلها من حيفا، وإنّ زوجها مات في حرب ١٩٤٨، وتزعم أن لها ابنا في الكويت، ولكني لم أر سحنته على الإطلاق طيلة العشرين عاماً التي سكنتها عندي. "(٢٣)

وهذه البنية تمهّد، في الواقع، لأخرى جديدة، يحاول الراوي فيها أنْ يقترب أكثر فأكثر من السيدة المذكورة. فهو يخصّص فقرة كاملة يصفُ لنا فيها مظهر تلك المرأة(٢٤). وما يظهر له من تلك الحجرة التي تقيم فيها، والستائر التي تغطي باستمرار زجاج النافذة. وهذا يوطئ لجديدٍ في الحكاية، وهو وجود امرأة ثانية، ربما كانت زائرة للمكان. وعندما تتراءى له الاثنتان وهما تتبادلان الحديث، يزداد شطط الراوي، وتصوره، بُعْداً. وتتعاظم شكوكه، ويغلو ارتيابه في سلوك أم أحمد من جديد(٢٥).

ومما لا ريبَ فيه أن المشهد الحواري الذي مهد به القاصّ للبحث في سيرة المرأة الغامضة، له تأثيره المتصل فيما تلا من تفاصيل. فهو – أي السارد – يكثر من تلك الأسئلة التي تدور كلها، وتنبع، من فكرة الغمز، التي أفضى بها إليه صاحب البيت. مما يجعل ذلك المشهد شبيها بالعقدة التي تجمع خيوط الحوادث التفصيليّة الصغيرة في قرنٍ واحد.

أما البنية الأخيرة التي تجمع أطراف ما تقدّم وسبق، فهي المشهد السردي، الذي يروي فيه السارد ما حدث في باحة الأقصى يوم الجمعة الدموي.

ففي هذه البنية تنتظم مجموعة من الإحالات. إحداها إلى المكان، الذي هو شبه معروف للقارئ، وهو باحة الأقصى. وإلى الشخصية – وهي أم أحمد – التي أصبحت هي الأخرى معروفة جيدا لدى القارئ. والإحالة الثالثة زمنيّة : الذكرى الثانية لنكسة حزيران ١٩٦٧، وهي أيضا معروفة لدى القارئ، وإنْ كان السارد قد نسيها في غمرة هواجسه، وانشغاله بمراقبة السيدة. ولم يتنبه إليها إلا عند رؤية اللافتات، وسماع الهتافات عن القدس، والاحتلال.والإحالة الرابعة إلى الاحتلال بخيله، ورَجْله. وبذلك تكون هذه البنية الأخيرة قد جمعت الخيوط كلها من الأحداث الصغيرة الجزئية، وجعلتها تتفاعل في تكوين الحدث الوحيد الذي تقوم عليه الحكاية، اعتماداً على تقنية الحفظ، والاسترجاع.

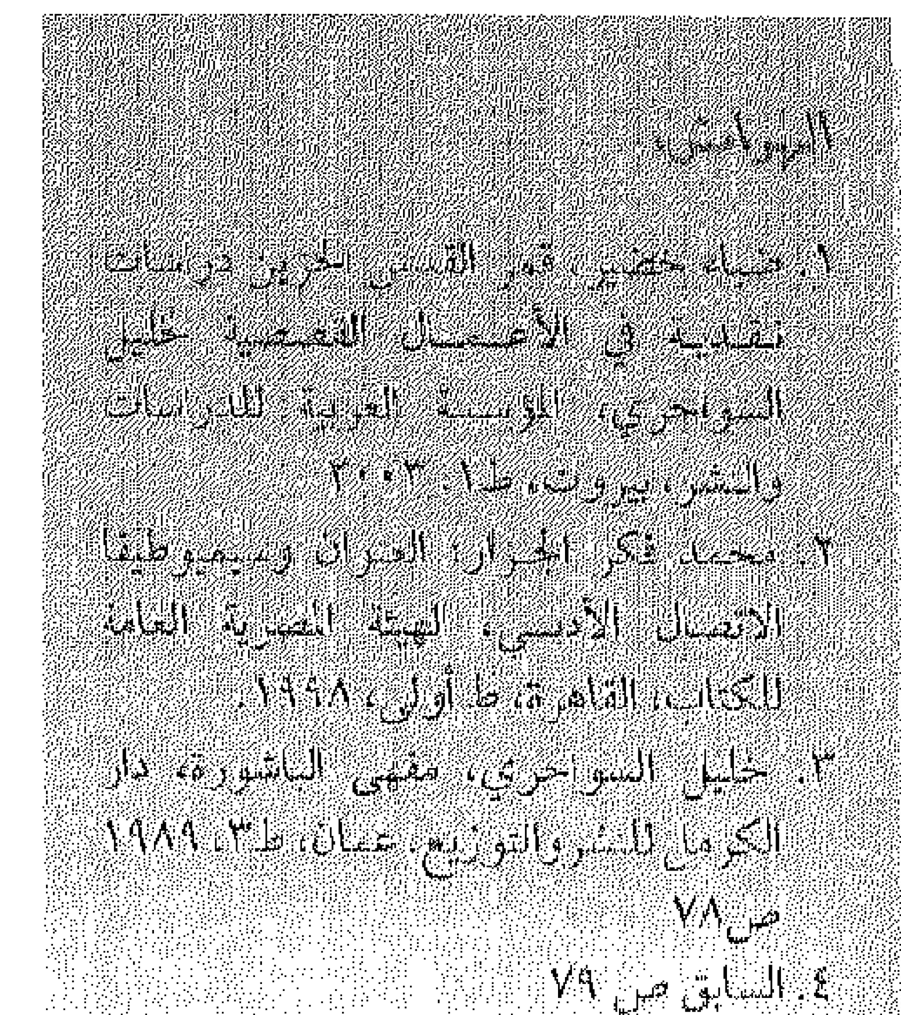
فالبنية الكبرى في هذه الحكاية تتكون نتيجة التدرّج، والترابط المنطقي، والتسلسل الزمني، وتعاظم الوهم حتى بلوغ الذروة، ثم انكشافه في لحظة واحدة بوقوع الخاتمة، وهي استشهاد السيدة أم أحمد، واقتناع الراوي بضرورة البحث عن مسكن جديد لعله يتوقّف عن أداء دوره من حيثُ هو متفرّج لا أقلّ ولا أكثر.

وهذا النسيج المتلاحم من الأبنية الصغرى يرادفه نسيجٌ لغوي شديد الاتساق.

فالكاتب يوظف ما لدى اللغة من أدوات لتحقيق الترابط والانتقال السلس، ليس من بنية إلى أخرى حسب، بل من جملة إلى أخرى. فهو لا يفتأ يكرّر الروابط من عطف بالواو وغيره. ويكرر الفعل (كان) كلما انتقل من فقرة إلى أخرى في النصف الأول من القصة. وفي الحوار لا يفتأ يعلق من حين لآخر تعليقا يربط به ما يُقال ويُروى بالماضي، وما وقع فيه، وجرى. ويلجأ إلى نسق زمني تتماثل فيه الأفعال من حيث الدلالة على الماضي، خلافا للقسم الثاني منها الذي يستخدم فيه ما يشبه الحاضر التخييلي.

زيادة على هذا وذاك، يمثل ضمير المتكلم، الذي يُهيمن على الراوي من أول القصة إلى آخرها، عنصر إحالة، يعمق إحساسنا بترابط القصة، واتساقها الداخلي، علاوة على أنّ كثرة الحديث عن المرأة أم أحمد، في الحكاية، أسْهم هو الآخر في إضافة إحالة (مرجعية) للمروي عنه، ضاعفت من قوة التماسك النصّي الداخلي، ولم تكن الخاتمة التي تعبّر تعبيراً قويّاً عن إفلاس الراوي، إلا ترجمةً حرفية لعقدة القصة المتمثلة في وظيفتين، هما غموضٌ، يؤدي إلى جلاء، ووضوح، مما يؤكد أنّ هذه الخاتمة – من حيث مبناها اللغوي – تعبيرٌ غير مباشر عن حبكة القصة.

• ناقدٌ وباحث في اللغة والأدب.



الهوامش:

١. ضياء خضير، قمر القدس الحزين دراسات نقدية في الأعمال القصصية خليل السواحري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
٢. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط أولى، ١٩٩٨.
٣. خليل السواحري، مقهى الباشورة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط٣، ١٩٨٩ ص٧٨
٤. السابق ص ٧٩
٥. السابق ص ٧٣
٦. السابق ص ٧١
٧. السابق ص ٧٢
٨. السابق ص ٧٤
٩. السابق ص ٦٩
١٠. السابق ص ٦٩
١١. السابق ص ٧٦
١٢. السابق ص ٧٧
١٣. السابق ص ٧٩
١٤. السابق ص ٧٧
١٥. السابق ص ٦٩
١٦. السابق ص ٧٠
١٧. السابق ص ٧١
١٨. السابق ص ٧١
١٩. السابق نفسه.
٢٠. السابق ص ٧٣
٢١. السابق ص ٧٠
٢٢. السابق ص ٧١
٢٣. السابق ص٧٢
٢٤. السابق ص ٧٤-٧٥
٢٥. السابق ص ٧٤-٧٥

تثبيت الذكريات..
أو الأدب في مواجهة الزمن

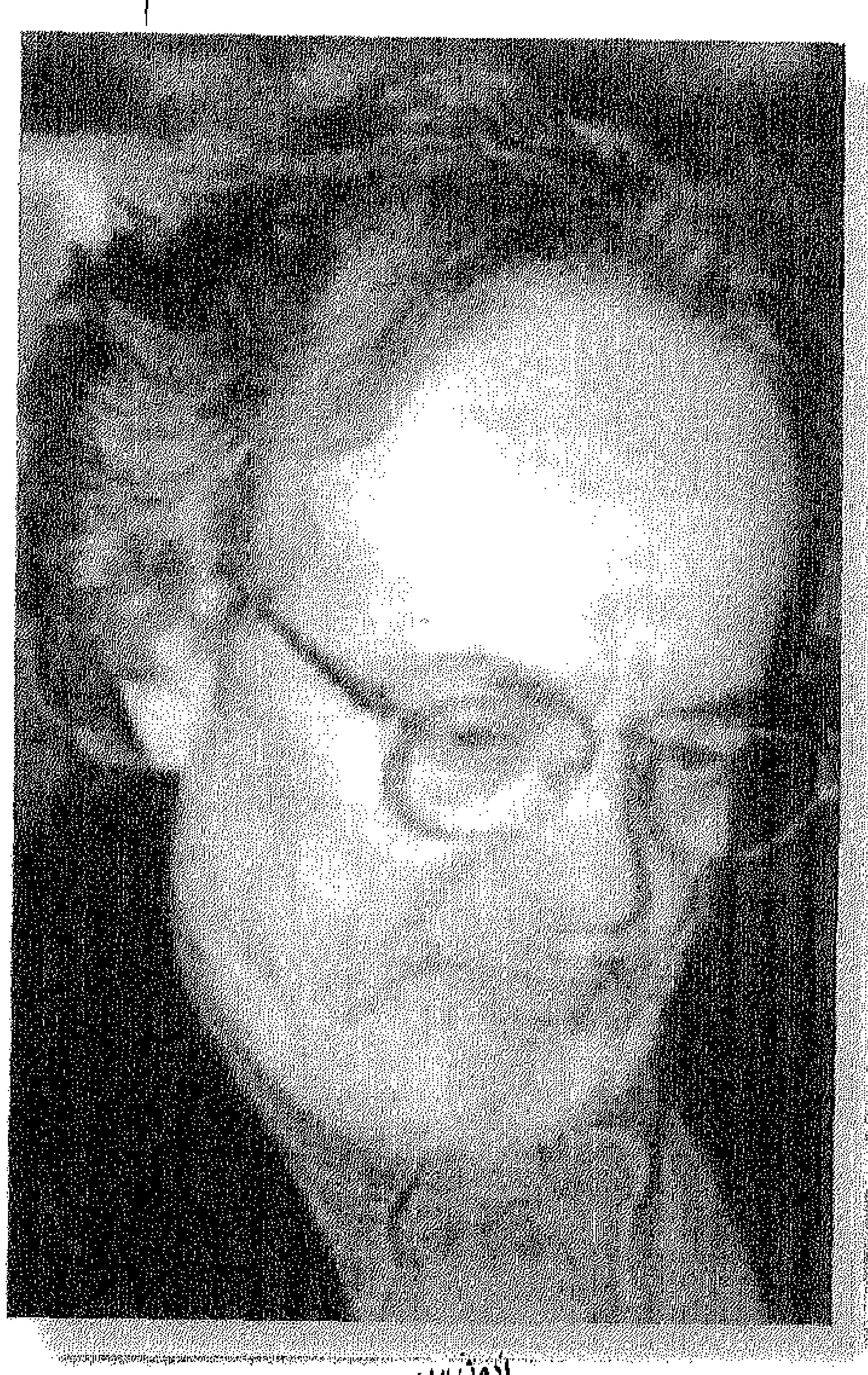


د. عبد السلام المساوي*

ماذا عساه يكون الزمن، هذا الذي حير الفلاسفة والشعراء، وحير قبلهما الإنسان الذي وجد نفسه أمام كون أخرس وجها لوجه؟ هل له وجود مادي محسوس ماثل في صميم التجربة الكونية أم هو مجرد اصطلاح تجريدي لضبط جزئيات الحياة في جريانها اللانهائي؟

قد يكون الزمن قطعة من حركة محصورة بين البداية والنهاية، أي أنه كينونة توصل الإنسان إلى معرفتها قياسا على عمره الذي يُفتتح عند الولادة ويُختتم عند الوفاة. أو هو قبل ذلك صيرورة راكضة تمثلها دورة الفصول المتعاقبة واختلاف الليل والنهار في إيقاع يشي برتابة هذا الاختلاف؛ ذلك أن ظلمة هذه الليلة شبيهة بظلمة الليلة السابقة، ونور هذا النهار يشبه نور النهار الذي سبق. هكذا يبدو الزمن في التجربة الخارجية، أي في بعده عن الذات، وفي تحلله من دواخلها المعقدة.. لأن ((الإنسان زورق على نهر الزمان تارة يجرفه التيار بجموح، وطورا برفق حسب زخمه، وأحيانا أخرى تكون المجاديف هي المتحكمة في سرعة أو بطء الرحلة، التي تقصر أو تطول تبعا لغنى أو فقر حياتنا الداخلية.))(١)

وإذن، فإن الزمن الخارجي مختلف عن الزمن الداخلي للذات، وقانون سرعته وبطئه ليس مسألة موضوعية أو محايدة مهما تفننت يد الصانع في ابتكار الساعات ووحدات قياس دورته وسريانه، فقد أشار نيتشه Netshe إلى أن الأشهر كرت والسنين توالت على زاردشت وهو لا يشعر بها، مع أنها جللت بالبياض ناصيته وفوديه(٢). فالزمان يصيب من الجسد ما يصيب، لكنه يقف أمام الروح ذاهلا عاجزا عن الإضرار بها. وهذا أمر لا يتأتى إلا للأرواح التي تحصنت بقلاعها التي لا تترك للزمن منفذا أو ثغرة يتسرب من خلالها إليها. وهي أرواح جربت نشوة الأبدية التي تكشف زيف كل الأزمنة المصطنعة في لحظة واحدة. فـ ((المستقبل عدم سيصبح وجودا، لكن عندما يصير كذلك يبطل أن يكون ذاته، أي أن من طبيعته ألا يكون. والماضي عدم كان وجودا. لكن عندما كان كذلك لم يكن ماضيا، أي أن من طبيعته أن لا يكون.))(٣) من هنا تصبح التحديدات الزمنية التي تعارف الناس عليها (الماضي . الحاضر . المستقبل) غير نهائية في شكلها الفيزيائي الشائع. فالماضي المرتبط عادة بالذاكرة يبقى في حاجة إلى تقويم عن طريق فحص محتوى الذاكرة المفككة، ولأن الذاكرة . حسب



أدونيس

غاستون باشلار. ((لا تقدم لنا النسق الزمني مباشرة، فهي بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى..))(٤) بمعنى أن هيكلة الزمن الماضي ونبضاته تختفي كلها في تفاصيل الأحداث التي عشناها. أما الزمن الحاضر فهو زمن منفلت باستمرار، أي أنه لا يعرف هدأة أو استقرارا، ومجرد لحظة للتفكير فيه تتحول بعد ثوان معدودات إلى لحظة منتمية إلى الماضي؛ لذلك نرى أن أي منطلق للحديث عن ديمومة ما، ينبغي أن يتوسل بمنهج نفسي لدراسة الزمن.. في حين يظل المستقبل زمنا مرهونا للمجهول وللخطط المحتملة التي لا يستطيع أحد تأكيد حدوثها ما دام الموت المتوقع في أي وقت يقف لها بالمرصاد.

إن وجود هذا التحديد الثلاثي للزمن لم يمنع الإنسان من أن يتكيف معه ويخلق لنفسه زمنا رابعا يتغذى على الأزمنة الثلاثة؛ فهو يدعم حاضره بذكريات يجدها مسعفة له، كما أنه ينعش شعوره بطموحات لا يستبعد تحققها عن قريب. وبهذا الامتداد تصبح الحياة ممكنة وواعدة بتحقيق إشباع وجودي يقلص من حدة الأسئلة والحيرة. وقد نبه باشلار Bachelard إلى تعايش الأزمنة في أفق خلق شرط الاستمرار، عندما قال: ((حين ندرس الشروط الزمنية لتثبيت الذكريات، نرى أيضا قوة الاختزان الاستذكاري لحدث مرتقب ومنشود. ويبدو أن الارتقاب يحدث فينا الفراغ وأنه يعد العدة لاستئناف الوجود، فيساعد على اكتناه القدر؛ وباختصار، يصنع الارتقاب الأطر الزمنية لاستقبال الذكريات. فعندما يقع الحدث المرتقب بكل وضوح. مفارقة جديدة. إنما يتراءى لنا في شكل جديد تماما.))(٥) وبما أننا لا


درويش

نروم في هذا المقام تقديم توصيف علمي فيزيائي للزمن، كما أن الجدال الفلسفي ليس ضالتنا أيضا، فسنعمل على الوقوف على علاقة الإبداع الجمالي بالزمن في سياق دراسة دلالات الزمن في بعض النصوص الشعرية العربية.

يمكن الإشارة إلى أهمية الخلق الأدبي ودوره في مواجهة الزمن من خلال حكايات شهرزاد في كتاب "ألف ليلة وليلة"، وكيف لعبت تلك الحكايات دورا أساسيا في تغيير نفسية شهريار وتحويله من سفاك دماء إلى إنسان طيب نادم على أعمال القتل التي صدرت عنه.. لقد تم ذلك التغير بفضل امتداد زمني مططت جوانبه الحكايات المتناسلة لشهرزاد. بمعنى أن السفاك كان محتاجا إلى زمن كاف لكي يعيد النظر في سلوكه وتصرفه. والواقع أن ذلك الزمن لا يتحدد بمساحته الفيزيائية، وإنما بمسرودات شهرزاد التي تفننت في إبداعها وتشكيلها جماليا بما يدعم تأجيل فعل القتل عند شهريار.. فقد أدركت شهرزاد أن النجاة من الموت متوقفة على تمديد الزمن وتمطيطه، فاستنفرت كل قواها التخييلية في سبيل توفير محكي يفتن الملك عن التفكير بحاضره، ويجعله يتطلع إلى مستقبل حكايات لا تكتمل نهاياتها إلا بعد حدوث التغير المطلوب في نفسيته. وهكذا يتبدى الزمن في كتاب الليالي منطويا على ثنائية متقابلة؛ فهو بالنسبة لشهرزاد طويل ومحفوف بالتوجس والملل، أما بالنسبة للملك شهريار فهو قصير وممتع وشاف من المرض النفسي.

هكذا يتجلى الزمن في الإبداع الفني مختلفا عن الزمن التاريخي الواقعي، لأنه يتلون بتلون الذات، ويطول أو يقصر بحسب توجهاتها ورغباتها. وهو زمن محكوم بقدرة المبدع على التخييل، ويقصد بالتخييل هنا ((القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع. أي تطل على الغيب وتعانقه، وتتمازج معه فيما تتغرس في الحضور.))(٦)

ولعل أروع صورة يتجسد فيها الزمن جماليا تلك التي يتم فيها البحث عن الزمن الضائع، أي غبطة استرجاع الطفولة كرد فعل نفسي يقي من الاستمرار في الشعور بالخوف من الموت والمجهول. ويتحدث مرسيا إلياد Mercia ELIADE عن الطقوس الاستسرارية المتعلقة بالعودة إلى الرحم من أجل اكتساب ولادة جديدة أو للوصول إلى نمط أعلى من الوجود، كأن يبتلع وحش بحري بطلا، فيخرج هذا البطل ظافرا بعد أن يشق بطن الوحش، أو كأن ينزل صاحب الطقس إلى حفرة خطيرة أو شق يتمثل فيه فم الأرض أو رحمها(٧). وهذا النوع من الطقوس إن هو إلا رغبة الإنسان في إخضاع الزمن وجعله شيئا تابعا لا متبوعا، وكأنه بذلك يريد العودة إلى

الزمن الماضي . زمن البدايات . ليكتسب الشباب والصحة باعتبارهما عاملين أساسيين ضد الزوال والفناء.. وقد صور الأدب الحديث هذه العودة في بعض الأعمال الشعرية والروائية في بحثه الدؤوب عن تحقيق الشعور الآسر بالأبدية، وتجنبه لتموجات الزمن وانتكاساته، على نحو ما نجد في رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست Marcel PROUSTE، حيث تصبح فيها الطفولة المستعادة لحظة زمنية مفعمة بفرح عارم تبدو معه ((كلمة موت مفرغة من معانيها..))(٨)

إن الفن ليغري الإنسان بأن يمارس رحلة مقلوبة في سنوات عمره ليتسنى له التوقف عن التحديق في المجهول القادم، والتحرك نحو الماضي حيث الذكريات السابحة في مياه الحياة والمسيجة بظلال الأبدية المأمولة. والإنسان بعودته إلى زمن البداية يرسم دائرة تذكرنا بالخاتم الذي طالما تاق إليه نيتشه، وعبر عنه في ابتهالات "زارادشت" المحمومة: ((أواه، كيف لا أتوق إلى الأبدية وأضطرم شوقا إلى خاتم الزواج، إلى دائرة الدوائر حيث يصبح الانتهاء عودة إلى الابتداء..؟))(٩)

وعموما فإن الزمن في النص الإبداعي مفهوم مكتمل الأبعاد عند المبدع باعتباره منشئا له، ولأن المبدع يعرف كيف يخضع الأزمنة في أبنية عمله التخييلي. فالأمر، هنا، يتعلق بزمن داخلي محفوف بحرية المبدع واختياراته الجمالية. والشاعر العربي المعاصر واع بهذه الخلفيات، مدرك تماما لأبعادها؛ فقد تشكل وعيه الجمالي بمرجعيات أسطورية وفلسفية وفنية متنوعة مكنته من أن يفسح، بجانب إبداعاته، لحيز



نيتشه

الزمن في النص الإبداعي مفهوم مكتمل الإبداع عن المبدع لأنه يعرف كيف يخضع الأزمنة في أبنية عمله التخييلي

آخر للتفكير والتنظير، وهو الأمر الذي أعطى لدلالات الزمن في نصوصه الشعرية عمقا بعيد الغور لا يصار إلى تأويله إلا باستحضار تلك المرجعيات المتنوعة. وينطبق على عمل الشعراء في هذا الصدد ما يقوله محمود درويش: ((الشاعر . كما يبدو لي . ليس هو صاحب اليد التي تحول الحجارة إلى ذهب، فذلك هو الساحر. الشاعر هو صاحب اليد التي تحول الحاضر إلى ماض. وتحول خصر العشيقة إلى ريشة ضائعة في الريح والصدى... أقرب إلى الروح، وأبعد من الغرفة. الشاعر هو صانع الغياب وذاكرة الغياب معا.))(١٠)

يموت الزمن ويفنى مثل أي جسد محكوم عليه بالتحلل والانقراض، بل قد يتحول هذا الزمن، المتمثل في النهار، إلى جثة تستوجب الدفن والحداد. والشاعر أدونيس يدرك أن الإنسان يحيا ويفنى بين زمنين، واحد يهال عليه التراب، والثاني غد يعد بالتجدد من أجل مواصلة رحلة الحياة في طريق مضيء:

الرحيل انتهى والطريق
صخرة عاشقة
إننا ندفن النهار القتيل
إننا نكتسي بالفجيعةْ
غير أنا غدا نهز جذوع النخيل
وغدا نغسل الإله الهزيل
بدم الصاعقةْ
ونمد الخيوط الرفيعه
بين أجفاننا والطريق(١١)

ينبئ المقطع بوجود زمنين، واحد يموت وآخر ينبثق، وهما معا يؤطران رحلتين: فالرحلة الأولى تتم على أصداء قتل النهار ودفنه، أما الثانية فموعدها غد يتململ ناهضا من زمن مقدس تحيل عليه عبارة (نهز جذوع النخيل)، وهي عبارة تدل رمزيا على ولادة جديدة، تسندها في هذه الدلالة حمولة دينية قوية ترتبط بميلاد المسيح عليه السلام، عندما التجأت أمه مريم إلى جذع النخلة بعدما فاجأها المخاض ((قالت: يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا، فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا، وهزي إليك بجذع النخلة تساقطْ عليك رطبا جنيا.))(١٢) وهكذا يتيمن زمن أدونيس المأمول بالزمن النوراني بعد أن يتخلص من نهار دنيوي قتيل، وعند ذلك فقط تبدأ الرحلة الجوهرية،

رحلة إلى الأبدية حيث تحقق الذات فيها ارتواءها المطلق.

إن دلالات الزمن في ارتباطه بالحياة والموت في شعر أدونيس . مثلا. أوفي معظم الشعر المعاصر، يتمحور في الغالب حول النفور من الزمن الفيزيائي، والرغبة في تحقيق زمن سرمدي خالد، لا يطوله الزوال. ولتحقيق هذه الرغبة لا يتوانى الشاعر في تمني عودة الزمن الأول، زمن البدايات من أجل تغيير مجرى التاريخ ورحلة الإنسان في الكون. فمن قصيدة "نوح الجديد" يقول أدونيس:

لو رجع الزمان من أول
وغمرت وجه الحياة المياه
وارتجت الأرض وخف الإله
يقول لي يا نوح أنقذ لنا
الأحياء . لم أحفل بقول الإله
ورحت في فلكي، أزيح الحصى
والطين من محاجر الميتين
أفتح للطوفان أعماقهم
أهمس في عروقهم أننا
عدنا من التيه، خرجنا من الكهف
وغيرنا سماء السنين(١٣)

وواضح من هذا المقطع أن نوح أدونيس هو غير نوح القصة القرآنية(١٤)، لأن نوح القصة القرآنية نبي يطيع ربه، ويحمل المؤمنين من قومه في سفينة النجاة، ليعيد إعمار الأرض بعد خرابها.. أما نوح أدونيس فيعصي أوامر ربه طمعا في استعادة زمن الطوفان. وهذه الاستعادة مسنودة بدلالة التطهير المطلق، والرغبة في الخروج من كهف الجسد؛ لأن الجسد عائق أمام الذات في بلوغ مطامحها. فعلاوة على هشاشته وسرعة تعرضه للتحلل والفناء، فهو أيضا بحكم ارتباطه بأعراض اللذة والألم يمنع الروح من التحليق في عوالم الخلود، ويجعلها حبيسة وقائع زمنية مقيدة بأسباب الزوال والموت، والحال أن أمنية الإنسان أن يعيش اللازمن، بمعنى أن يفنى في ذاته محققا أبدية مطلقة متحررة من الواقع ((لأن من يغيب عن نفسه هو وحده من يمتلك الحاضر، ويعيش نوعا من الخلود.))(١٥) ولعل هذه الرؤية تقترب من النزعة الأورفية، التي تعتبر ((الروح سجينة الجسد، والموت هو الذي يحررها لتنتقل إلى جسد آخر يتوقف شكله على طبيعة المعطيات التي قدمها الإنسان في حياته الماضية. وفي نهاية الأمر تتوصل الروح إلى النجاة والتخلص من دولاب التوالد والتكاثر.))(١٦) وقد آمن أدونيس . أو على الأقل كما تخبرنا بذلك نصوصه الإبداعية . بالنزعة الأورفية التي تلتقي في بعض جوانبها بنظرية التناسخ. هكذا يبدو الشاعر منشغلا بزمن آخر هو زمن الأبدية لا الزمن التاريخي الذي تتحكم فيه أغراض الواقع الفانية. فالزمن الذي يتوق إليه أدونيس، عبر نصوصه الإبداعية، يبدأ عندما ينتهي زمن الجسد الخاضع لأهوائه ونزواته:

يا لهب النار الذي ضمه
لا تك بردا، لا ترفرف سلامْ
في صدره النار التي كورت
أرضا عبدناها وصيغت أنام
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل
كالشمس في خطورها الأول
تأفل عن أجفاننا بغتة
وهي وراء الأفق لم تأفل(١٧)

إن قارئ أدونيس ليعجب من إفراط الشاعر في استدعاء أسطورة الفينيق عبر قصائد كثيرة. ولعل الأسباب في ذلك متعددة، فمن ناحية: تقدم الأسطورة نموذجا متكاملا ومقنعا في ما يتعلق بشؤون الموت والبعث.. بل إنه يقترح نسقا عميقا لتحويل الحياة الفانية من خلال التضحية المقدسة، إلى ولادة أخرى موغلة في الرمزية؛ ومن ناحية أخرى لعبت النار دورا حاسما في تشكيل وعي الشاعر ولا وعيه عندما شاهد أباه وقد احتوت النيران جسده في حادث مأساوي ومعروف. فصار الأب المحترق حالة شعرية تحتمي بالفينيق إطارا وجدانيا يسمو بالموت العبثي للأب إلى مستوى إيجاد معنى لذلك الموت، وهو معنى مرتبط بـ"بالمنشأ الأول" الذي هو في صورة من صوره تجل لـ"الزمن المقبل"؛ فالموت لم يكن نهاية، لأن ((النار التي أحرقت والده قتلت الإنسان فيه وخلقت الإله، الذي يسكن ما وراء هذا العالم ويتخطى الحاضر إلى كل زمن مقبل. ويتخطى الأب – الإنسان ذاته الصغرى، ويغدو شمسا أبدية يتبع كل غروب آني لها انبعاث متجدد..))(١٨) حتى لكأن الزمن الأدونيسي زمن مستدير ((إنه يصبح جزءا من الحركة التي تستعيد نفسها، فيما هي تكتشف العالم..))(١٩) بمعنى أن مفهوم الخطية ينتفي عنده عندما يفكر بالموت زمنيا، وكأنه بذلك يستعيد ما قاله نيتشه على لسان زاردشت: ((أنا من الأمس ومن الزمن القديم ولكن في شيئا من الغد وبعده ومن الزمن الآتي.))(٢٠) وربما استنتجنا من تدوير أدونيس للزمن طموحا إلى إلغاء التاريخ في شكله الفجائعي الذي يجري به، ورغبة في استعادة الزمن الأسطوري الذي لم يكن العالم قد تدنس فيه بعد.

لكن زمن البدايات إذا كان يستعاد أسطوريا، فلأن للأسطورة قدرة كبيرة على الثبات في وجه الزمن والأحداث، كما أنها تتكيف مع كل البيئات؛ في حين لا ينجح الشاعر في تحقيق تواصل حميمي مع ماضيه الواقعي أي مع الطفل الذي كانه ذات مرة:

ذلك الطفل الذي كنت، أتاني
مرة،
وجها غريبا.
لم يقل شيئا. مشينا

وكلانا يرمق الآخر في صمت. خطانا

نهر يجري غريبا.

جمعتنا، باسم هذا الورق الضارب في الصمت، الأصول

وافترقنا

غابة تكتبها الأرض وترويها الفصول

أيها الطفل الذي كنت، تقدمْ

ما الذي يجمعنا، الآن، وماذا سنقول؟(٢١)

فالطفل المستعاد يظهر غريبا وصامتا ولا يبدي أية استجابة للتواصل، حتى لكأنه يرفض أن ينتزع من برزخه القديم. ولذلك تبدو الذات في أوج معاناتها وهي تواجه ماضيها. ومن هنا لا ينطبق على حالة أدونيس، في هذا المقام، الشعور بالابتهاج الذي وجده مارسيل بروست في استعادة طفولته.. وربما يعزى ذلك إلى التحول الكبير الذي عرفته الذات في سفرها العميق داخل الزمن والأفكار ومختلف المرجعيات.. وهذا ما يعبر عنه الشاعر نفسه في قوله: ((أتعجب ممن يزعم أنه يعرف نفسه، كيف أعرف نفسي فيما تبدو لي كمثل الأثير، أو كمثل خيط في غزل الشمس، أو كمثل الهواء، سائحا في الجهات كلها؟ كلما خيل لي أنني أقترب منها، أكتشف أنني أبتعد. وأعرف أنها ليست سرابا. إنها كمثل ضوء يسلمك، فيما تضل إليه، إلى ضوء آخر يسلمك هو نفسه إلى آخر. إلى ما لا ينتهي..))(٢٢) إننا لا نعني بالطبع نسيان الشاعر للتفاصيل الواقعية التي عاشها في طفولته، فهو يتذكر تقريبا كل صغيرة وكبيرة عن قريته وكائناتها(٢٣)، ولكننا نعني المعرفة الباطنية لزمن الطفولة الذي لم يبح بالحقيقة للذات التي حاولت أن تحتمي به فيما هي ترنو إلى موتها.



باشلار

قوة التجربة عن عدد من الأدباء والشعراء جعلت من الصعب تحديداً مبسطاً لأشكال حضور الزمن في أدبهم

لكن، وبالرغم من هذه الوفرة في دلالات الزمن، فقد أمكن أن نحصرها في نسقين متكاملين؛ نسق يجعل من دقات بندول الواقع موعدا للزمن الحاضر في كثافة تستجمع كل المعاني المتفرقة، لتعلن كل الساعات أن الحاضر هو المركز الذي يتغذى على الماضي، ويعد بمستقبل يتحرر فيه الوقت من عقارب التخلف. ونسق ذاتي جمالي يحاور زمن الوجود وأسئلته بعتاد فني، فيقنعه بضرورة تغيير جلده بما يناسب قوة اللحظة الفنية، فيتخذ الزمن، تبعا لذلك، مفاهيم متداخلة الأشكال والأبعاد.. وخلال ذلك يخرج الزمن من دائرة التحديد الفيزيائي ليتلبس بما هو أبدي غير قابل للعد والقياس.

إن قوة التجربة عند عدد من الأدباء والشعراء قد جعلت من الصعب تحديدا مبسطا لأشكال حضور الزمن في أدبهم، أو اختزاله في معاني جاهزة. وهو وإن بدا في بعض الكتابات ذا مسحة نوستالجية، (الحنين إلى الماضي ويغرق في التشوق إلى لذائذه)، فإنه في نصوص أخرى يتجاوز هذا المنحى التبسيطي ليكتسي الزمن بعدا رمزيا يجعل الماضي في خدمة الحاضر والآتي ضمن رؤية شعرية مؤطرة بالنزوع الاستشرافي للتجربة ككل.. فمن تجربة الحنين، مثلا، إلى الماضي تستوقفنا بعض اللحظات الإبداعية لدى الشاعر محمود درويش. على سبيل المثال. فبالنسبة إليه، فإن زمن المنفى، كزمن ميت، يستحث الذات على ابتكار ولادتها من جديد، ولادة لا علاقة لها بالاستلهام الأسطوري الذي كرسه الشعراء التموزيون، بل تبحث عن تحققها من خلال مخاطبة الأم التي تفصلها المسافات الطويلة عن ابنها المغترب:

لديني... لديني لأعرف في أي أرض أموت وفي أي أرض سأبعث حيا

سلام عليك وأنت تعدين نار الصباح، سلام عليك... سلام عليك.

أما آن لي أن أقدم بعض الهدايا إليك، أما آن لي أن أعود إليك؟

أما زال شعرك أطول من عمرنا ومن شجر الغيم وهو يمد السما إليك

ليحيا؟

لديني لأشرب منك حليب البلاد، وأبقى صبيا على ساعديك وأبقى صبيا.(٢٤)

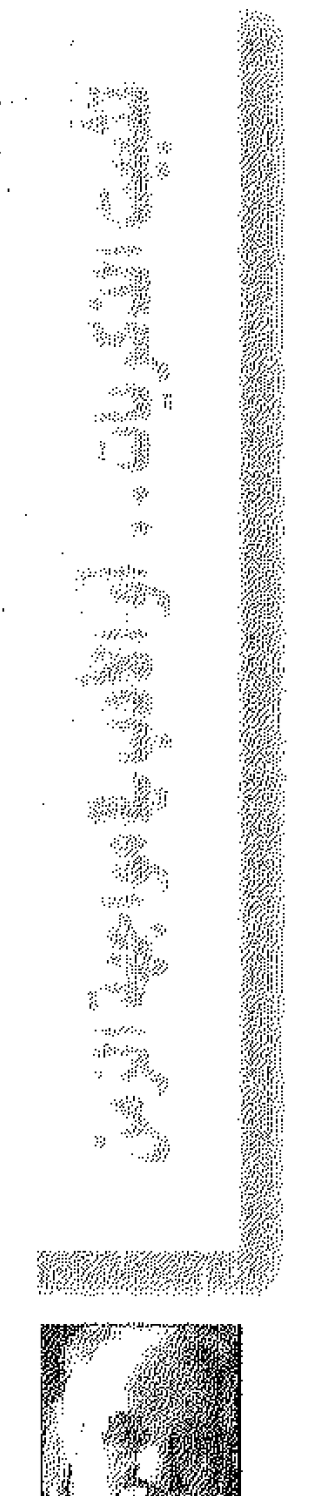
هذه النوستالجيا تنطوي على مسحة أسطورية تتجلى في التوسل الابتهالي للأمومة كرمز مقدس. والأم كما يعكسها هذا المقطع الشعري ترد في صورة خارقة أسطورية؛ فطول شعرها يقاس بطول أعمار أبنائها، وهي أيضا تتقبل السماء الممدودة إليها من قبل "شجر الغيم"، وهي بالتالي قادرة على ولادة ابنها الموجود سلفا ولادة ثانية تمكنه من ترتيب زمنه من جديد، ليبقى متشبثا بزمن الصبا إلى الأبد. وفي تشبثه ذاك يكون قادرا على مواجهة الزمن الفاني وهزمه. وهنا تصبح الكتابة الشعرية وما ينتج عنها من دلالات، شبيهة باللغة الطفولية التي لا تبالي بالمنطق ورقابة العقل، فكل شيء قابل لأن يجري وفق تمنيات الطفل وطموحاته. والشاعر كالطفل تماما يدفع باللغة الشعرية في الاتجاه الغرائبي الذي يتيح للخيال أن يبتكر الزمن في صورة تحقق للذات ارتواء مطلقا.. إنه بتعبير محمد لطفي اليوسفي ((ذلك الطفل الذي سيظل يقود الشاعر من حافة الأرض إلى حافة اللغة.))(٢٥) وفي قيادة الطفل للشاعر يحدث أن يسقط الاثنان في المحظور، فتقع فوضى في التركيب حيث تتداخل الأزمنة والأشياء بطريقة عبثية:

كان يوما مسرعا. والغد ماض قادم من حفلة الشاي. غدا كنا!
وكان الإمبراطور لطيفا معنا. كنا غدا... نشهد تدشين الركام....(٢٦)

ففي هذا المقطع الشعري ينفلت الزمن من الإطار المنطقي وتتداخل أنواعه، فالغد ماض والماضي غد، ونحن "كنا غدا". أليس في هذا الخلط إشارة إلى تمرد الذات على زمنيتها وعلى مجهولها؟ هكذا يتسبب هذا التمرد في الخروج من المزاج الغنائي والدخول إلى الجدل الفلسفي حول مفهوم الزمن. وعلى أية حال فـ ((ما هو نفسه لا يمكن أن يتجلى إلا في ضوء شيء يبقى ويستقر. والبقاء والاستقرار لا يظهران إلا على ضوء الدوام والحضور. غير أن هذا لا يحدث إلا في اللحظة التي يتفتح الزمان بأبعاده: فإنه منذ أن يضع الإنسان نفسه في حاضر شيء باق يستطيع حينئذ أن يعرض نفسه للمتغير، لما يأتي ولما يمضي، لأن ما يبقى هو وحده المتغير.))(٢٧)

---

* شاعر وناقد من المغرب



الهوامش

(١) سمير الحاج شاهين ـ لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٨٠، ص ٣٢٦.

(٢) فريدريك نيتشه ـ هكذا تكلم زارادشت ـ ترجمة: فليكس فارس ـ دار القلم، بيروت(د. ت)، ص ٢٦٦.

(٣) سمير الحاج شاهين ـ لحظة الأبدية(م. س)، ص ٩.

(٤) كاستون باشلار ـ جدلية الزمن ـ ترجمة: خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٩٨٢، ص ٤٩.

(٥) كاستون باشلار ـ المرجع السابق، ص ٦٣.

(٦) أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص ٥٩.

(٧) مرسيا إلياد ـ مظاهر الأسطورة ـ ترجمة: نهاد خياطة ـ دار كنعان للدراسات والنشر، بيروت (د. ت)، ص ٧٩.

(٨) Marcel PROUSTE, Le Temps Retrouvé, Gallimard, 1967 P. 228.

(٩) فريديريك نيتشه ـ هكذا تكلم زاردشت ـ ترجمة: فليكس فارس (م. س)، ص ٢٦٣.

(١٠) محمود درويش ـ عابرون في كلام عابر ـ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩١، ص ١١٤.

(١١) أدونيس ـ ديوان أغاني مهيار الدمشقي ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول (م. س)، ص ٣٩٨.

(١٢) سورة مريم ـ الآيات: ٢٣ ـ ٢٤ ـ ٢٥.

(١٣) أدونيس ـ ديوان أغاني مهيار الدمشقي ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول(م. س)، ص ٤١٩ ـ ٤٢٠.

(١٤) سورة هود ـ من الآية ٢٥..... إلى الآية ٤٨.

(١٥) سمير الحاج شاهين ـ لحظة الأبدية (م. س)، ص ٢٢١.

(١٦) عبد الكريم حسن ـ المنهج الموضوعي ـ نظرية وتطبيق ـ شراع للدراسات والنشر والتوزيع ـ دمشق ١٩٩٦، ط ٢، ص ٨٧.

(١٧) أدونيس ـ قصائد أولى ـ الأعمال الشعرية الكاملة(م. س)، ص ٣٩ ـ ٤٠.

(١٨) ريتا عوض ـ أسطورة الموت والانبعاث ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ١٣٥.

(١٩) محمد لطفي اليوسفي ـ في بنية الشعر العربي المعاصر ـ دار سراس للنشر، تونس ١٩٨٥، ص١١٥.

(٢٠) فريدريك نيتشه ـ هكذا تكلم زارادشت ـ ترجمة: فليكس فارس(م. س)، ص ١٥٧.

(٢١) أدونيس ـ المطابقات والأوائل ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني(م. س)، ص ٤٩٤.

(٢٢) مارغريت أوبنك وصموئيل شمعون ـ حوار مع أدونيس ـ مجلة (عيون)، منشورات الجمل، السنة الثالثة، العدد ٦، ألمانيا ١٩٩٨.

(٢٣) المرجع السابق ـ الحوار نفسه.

(٢٤) محمود درويش ـ حصار لمدائح البحر(م. س)، ص ٢١٧.

(٢٥) محمد لطفي اليوسفي ـ عن الشاعر ومكائد الطفل، ضمن كتاب: زيتونة المنفى(مؤلف جماعي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٢٦) محمود درويش ـ لماذا تركت الحصان وحيدا ـ رياض الريس للكتب والنشر ـ لندن، بيروت، قبرص ١٩٩٥، ص ١٦٢.

(٢٧) مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر ـ ترجمة: فؤاد كامل، ضمن سلسلة النصوص الفلسفية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٤، ص ١٤٨.

نص السيرة الذاتية في "ورشة الأمل" ذاكرة مدينة في ذاكرة قاسم حداد

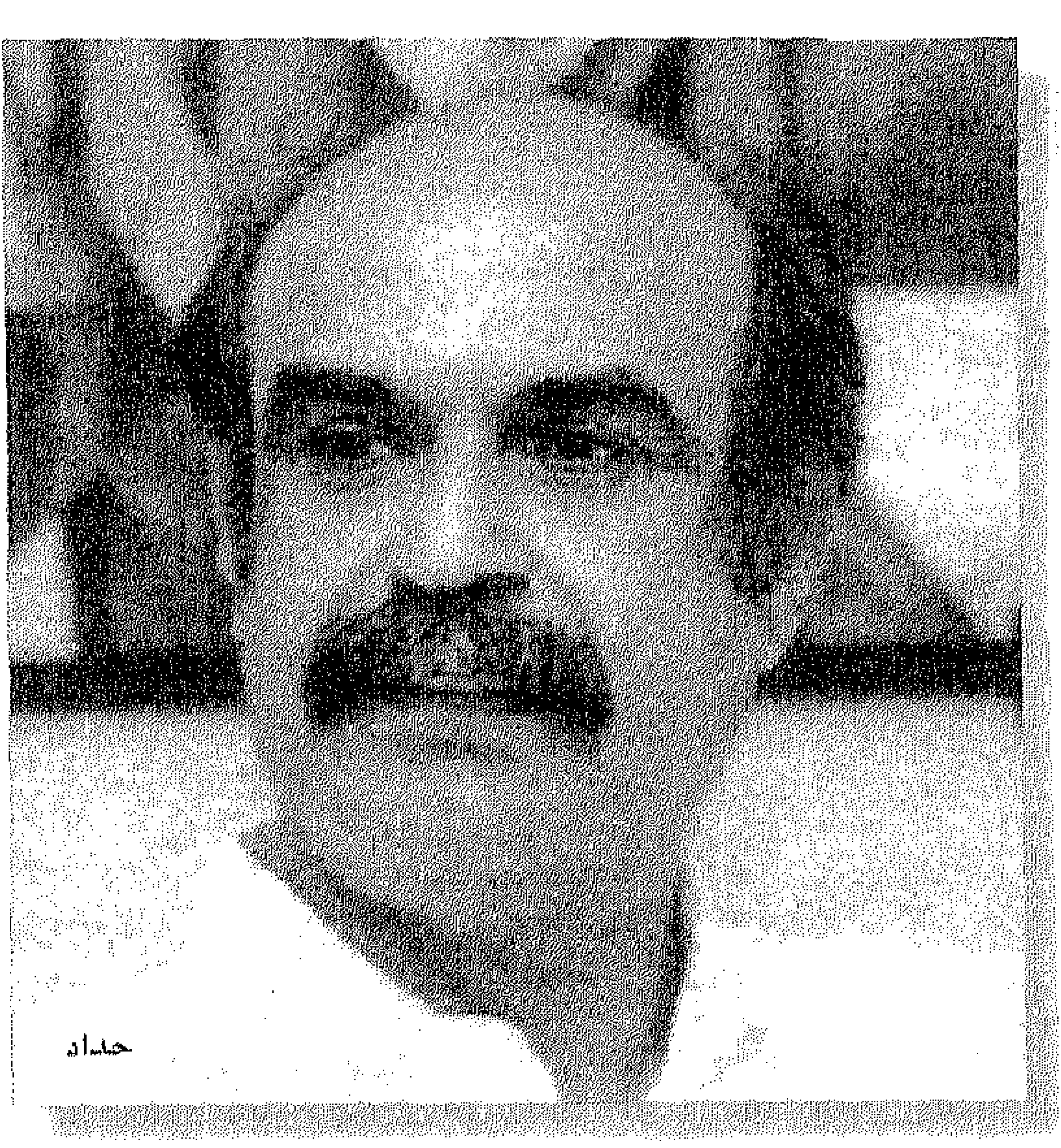
د. عبد الرحمن بن زيدان *

قاسم حداد يكتب السيرة الذاتية بلغة الشعر

تولد متعة الكتابة عند الشاعر قاسم حداد، ويتولد بهاؤها وغرابتها من حب اختياره اللحظات الهاربة من الزمن، ومن الذاكرة، ومن صمت الأماكن ومن نطقها، وهي تستنطق المنسي والبعيد، وتستخرج من غور الشعور واللاشعور حديثها عن الذات، وتحاور الحياة التي هي شذرة من شذرات حياته في سياقات البحرين، أو هي حياته التي تكبر بوعيها في الزمن والمكان في المدينة، منها المنسي الذي رحل مع السهو والنسيان، ومنها الذي يتحدد بالتذكر والتأمل حين تكتب الكتابة نصوصها بهذه اللحظات، ويصوغ بها الكاتب مواضيعه المنتقاة من حياته بدقة وعناية وحب لتصير . بعد ذلك . نصا أدبيا تحييه اللغة بكلام السارد الذي هو كلام الذات المفكرة في مواضيع الشكل الذي هو المتعة الممكنة في الإبداع بهذا الشكل.

الكتابة عن الذات تعني . أيضا . نوعا من البوح بالانتماء إلى جنس السيرة الذاتية، بكل ما يحمله هذا المعنى من أساليب فنية منفتحة على أجناس كتابية أخرى تستحضر . هي الأخرى . لعبة الحكي في بناء الحكايات، وتبني عالم السرد بالحوار وبالوصف الذي يضفي على عبق الأماكن في المدينة، والناس، والعمران، وزمن الطفولة، وحالات المجتمع في أيام الشدة وفي أيام الرخاء، الإشباع والحرمان، السعادة والشقاء، الجهل والتعلم، الحرية والاعتقال، ما به يرسم لزمن الطفولة أعمارها وأحداثها وأيامها وصراعاتها اعتمادا على إعادة تمثل الماضي والتذكر كعوامل ذاتية تحفز فعل الكتابة على معرفة كل القيم، والتحولات، والرهانات، والاكراهات التي هي دلالات تاريخية واجتماعية تهب لمعنى الكتابة السيرية عند قاسم حداد تميزا أدبيا وفنيا يخولان لها الانتماء إلى الجنس الأدبي السير ذاتي.

وتجربة الكتابة في هذا الجنس الأدبي عند قاسم حداد تعني الدخول إلى عالم الأدب بأدبية هذه السيرة الذاتية، وقد كتبت ببلاغة الشعر، وتعني . أيضا . الاختلاف عن باقي السير الذاتية لأدباء آخرين. لأنه يريد أن يكتب الخاص في الخاص، ويصل الجزء بالعام، دون نسيان أو إغفال المساقات العامة التي تفاعل معها، وتأثر بها، وخرج من رحمها لأنه واع أنه يكتب تاريخ الذات الواعية . أو يشكل بالكتابة وعيها التاريخي بالتاريخ . كي يجعل هذه السياقات تنكتب في هذه السيرة الذاتية، وتؤهل هذا النوع الأدبي كي يصير مرجعا أساسا لمعرفة الإستراتيجية المعتمدة في الكتابة، ومعرفة المدينة كمرآة للمجتمع البحريني وثقافته وتحولاته التي طالت العام، كما مست الفرد، والوعي والجمعي الذي كان يسير نحو وعيه الممكن والمحتمل.


حداد

ومن السؤال حول العلاقة بين هذا الشاعر وكتابة السيرة الذاتية تصاغ

الأسئلة التالية:

- لماذا يلجأ قاسم حداد إلى كتابة السيرة الذاتية بعد أن راكم في ديوانه الشعري العربي دواوين شعرية دشن ميلادها بـ:"البشارة" في أبريل ١٩٧٠ وصولا إلى ديوان "علاج المسافات "مرورا بفيض شعري دافق بالشاعرية في أكثر من ديوان؟
- لماذا أراد أن تكون هذه التجربة الكتابية الإبداعية فيضا إبداعيا آخر يضاف إلى تجربته الشعرية مع وجود الفارق في الخصوصيات؟
- هل هدفه إدخال حياته في العملية الكيماوية للتأريخ بكتابة السيرة الذاتية لعالمه وعالم مدينته"المحرق"؟

ما يزيد الإجابة عن مثل هذه الأسئلة وضوحا داخل لبسها الظاهر، أو يزيد لبسها المراوغ جلاء في وضوحها الخفي، هو إصرار الشاعر في قاسم حداد على كتابة سيرة المدينة في سيرته الشخصية، وكتابة سيرته الخاصة أثناء الكتابة عن الأمكنة التي صارت بعد تركيب المفترق والمتباعد أساس بناء أنفاس الحكايات وهي تنطق بتعاقب الإنسان عليها، وعلى البحر، خصوصا ذاك الذي أدرك . عن حب . نوعية العلاقة الحميمة التي تجمعه بألفة المكان والفضاءات التي غدت روحا لذاكرته ولأيامه.

وحين يراهن قاسم حداد . كشاعر طليعي ينتمي إلى التجربة الشعرية البحرينية والعربية . على كتابة هذه السيرة نثرا، فإنه يراهن على إحضار ثقافته ومهارته في كتابة النص الإبداعي الشعري بغية دمج هذه المهارة بموضوع السيرة، ووضعها في الأشكال التعبيرية التي تكون بنيتها الخاصة، وتترك لمجال اشتغالها مساحات رحبة للاختلاف عن الصفة التي يتميز بها الكاتب كشاعر، أو يتميز بها الشاعر ككاتب، لأنه سيدلف إلى كتابة هذه السيرة بأدوات ليست هي أدوات الشعر، ولكنها اللغة الشاعرة التي تحقق بشعريتها الحاملة نصا ينتمي إلى التاريخ وإلى الواقع وإلى الصيرورة الاجتماعية البحرينية، وهو

يراهن حداد على إحضار ثقافته ومهارته في كتابة النص الإبداعي الشعري لدمج هذه المهارة بموضوع السيرة

ما حققه في كتاب:(ورشة الأمل . . سيرة شخصية لمدينة المحرق).

هذه السيرة الشخصية للمدينة هي حياة الكاتب في مدينة، كما أنها حياة مدينة في عمر الكاتب، والتوحد بينهما يعني أنهما روحان حلا بدنا واحدا هو بنية النص السيري الذي يحكي عمق وتجربة وكيان هذا التوحد وشكله في زمن التذكر وفي زمن الكتابة.

ومن سؤال كتابة السيرة، صاغ قاسم حداد السؤال الذي قاده نحو فعل الكتابة عن مدينة المحرق، وهيأه كي يحول الماضي إلى زمن حاضر في نص مكتوب لا يعود عمره مؤجلا بعد الانجاز، أو يظل في هواء الانتظار، لأن الكاتب في كتابة سيرة النص يتفادى الكلام عن سيرة الشخص، وينسى قاموس الهجاء والمديح، ويعقد العزم على الدخول في طقوسية المدينة للإجابة عن السؤال الذي نسجه من الخوف على ضياع تاريخ المدينة، الواضح منه والملتبس، فكان هذا السؤال المحفز الذاتي الذي نقل الكاتب من إطار الذات وهلعها ليضعها في إطار الموضوع الذي يجيب به عن سؤال الكتابة الذي طرحه كالتالي:

(كيف ستكتب النص:نص السيرة ؟) من الأفق البادي للجواب يضع الكاتب استراتيجية خاصة لبلوغ رحابة التعبير التي تساعده على معرفة مفاوز الذاكرة ومداراتها وهو يتطلع إلى إنجاز حديث يسري إلى كلمات تدرك مقاصد الكاتب وخطاباته حول المدينة وتقاطعاتها مع حياته الخاصة، وتتلاقى مع نبض الرؤية الإنسانية التي كونته وأنشأته وصاغته ثقافيا وإنسانيا وإبداعيا في إبداعه الشعري.

في السؤال عن كتابة السيرة تلميح إلى الاحتراز من كتابة هذه السيرة العصية عن الانجاز، والاحتراز . هنا . يعني إقناع الشاعر في الكاتب، وإقناع الكاتب في الشاعربتحبير هذه السيرة الذاتية أو السيرة الغيرية في بنية أدبية واحدة، هي بنية نص " ورشة الأمل". وفي همس ناطق برهبة الاندلاف إلى الكتابة تبرز الرغبة الملحة عند الكاتب كي يكتب نصا مختلفا لا يتقيد بمساطر الكتابة التاريخية التسجيلية، وفي هذا يقول قاسم حداد:

(فلست ممن يحسن كتابة السيرة بالشكل المتعارف عليه في هذا الحقل، لست فقط بسبب ما ينتابني من القلق والارتباك عندما يتطلب الموقف كلاما عن الشخص، ولكن لأنني، خصوصا، لا أشعر بقدرتي على كتابة ما ينتمي إلى السرد التاريخي المتسلسل والمقيد بتسجيل الأحداث المتتالية.

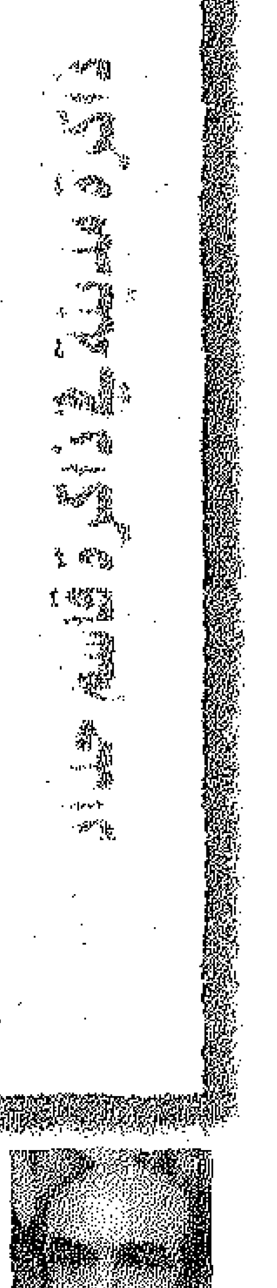
غير أن سؤال المحرق عن النص يفتح الكتاب، المؤجل، على هواء الروح المنتظر.

إن تأمل التجربة الذاتية في ضوء التجربة الأغنى لمدينة المحرق، هو سياق يضعني في مهب كنت قد تولعت به، وأنجزت له نصوصا متفاوتة الشكل والسياق، الأمر الذي منحني حرية الزعم بأنني لا أكتب سيرة الشخص بقدر ما أحاول كتابة النص الذي سألتني عنه مدينة المحرق ذات درس.

- كيف ستكتب النص؟
- أضع أبجدية الناس في قاموس الشخص العتيق.
- أنسى فهرس الهجاء والمديح.

وأبدأ سرد النص الذي غفل عنه البحر منهمكا في ورشة السفر)(١)

ومن هذا المونولوج المتخيل يشعل الكاتب أطراف حكيه بتأثيث زمن الحكي، ويستحضر مدينة المحرق في زمن السيرة لتصير مركز الحكي وبؤرته وموضوعه، ويستثمر الحنين إليها ليهيئ نفسه للكتابة، لأنها مجال حيوي يرى فيه قاسم حداد"مصدر وحيوية وبوثقة أفكار نابضة بالعمل"، وأنها . في نظره . مدينة "تمثل سواد



البحرين، أي مصدر حياتها بالمعنى الواقعي ـ أحيانا ـ والمعنى المجازي ـ غالبا ـ " كما أن أبوابها ـ في نظره ـ كانت مفتوحة ـ دوما ـ أمام طفولته، وحياته، وأحلامه، أبواب، ومن شدة عشقه للمدينة، وولهه بذكرياته المرسومة على جدرانها صارت معرفته بها معرفة عالم بحياتها" يقول عن هذه المعرفة:

(عرفت مدينة المحرق، في لحظتين باهرتين من الاكتشاف:

الأولى بوصفها مدينة الأبواب المفتوحة.

والثانية بوصفها ورشة الأمل)(٢)

وفي هاتين اللحظتين الأخاذتين بدهشة الكاتب بأبواب المدينة المشرعة على كل الاحتمالات، بوصفهما ورشة مفتاح هذه الاحتمالات، تتسع رؤيته بازدياد معرفته بهذه المدينة، فيصير الحكي عنها جزء من الحكي عن سيرته الخاصة، ويصير بعدها الحضاري كمدينة ناشطة ثقافيا وسياسيا، مكونا أساسا يسهل عملية امتزاج السارد بحياتها اليومية، وتيسير اكتشاف عبقريتها في التعبير الشعبي لدى أبنائها في حالتي الجنون والتعقل، واكتشاف الطقوس البحرينية ذات العمق التاريخي الأصيل، وهي التيمات التي أعطت لخرائط الكتابة السردية في سيرة مدينة المحرق صورها وواقعيتها وشاعريتها التي أعاد فيها السارد تمثل اللحظات الفائتة من حياته في حياة المدينة، ويكتب عنها نصا سرديا تكونه نصوص سردية آسرة بنى بها فضاء الحكي وهو يبحث بين ثنايا المصادر، والذاكرة، والمرويات، والتذكر، عن المواضيع التي توجه أسلوب الكتابة نحو شهوة ومتعة البلاغة التي ينتجها النص وهو يتحدث عن غرابة البحر وأسطوريته، ويتحدث عن اللؤلؤ في أحشائه، ويتحدث عن الحياة، والغياب، والموت، ويتحدث عن شاعر يكبر في أحلام المدينة، كما تكبر أحلام المدينة في قلبه وفي رؤيته، كما تتغنى طقوس الاحتفال في النص بأصالة وحياة مدينة المحرق والبحر.

وهو في هذه المتعة لا يعود إلى الحدس، ولا يعود إلى الانطباع الفطري ليكتب النص الكائن، لكنه يعود إلى سؤال الكيفية التي تساعده على الكتابة عن ذاكرة الماء، وذاكرة الحياة أو الموت بين الموج والموج، وذاكرة الإنسان، وذاكرة المكان، فيعود إلى المرجعية الثقافية الواسعة ليتغذى منها ومن دلالاتها ورموزها ما يقربه أكثر من التاريخ، ومن الأسطورة، ومن عمق الأغاني الشعبية، ليؤسس ـ بذلك ـ المعاني المجردة التي تتلبس بلبوس حسية يلعب فيها التشبيه والاستعارة دورا حيويا في تحويل متعة الافتتان بالعالم وبالبحر وبالإنسان إلى بلاغة شفافة لمعنى كتابة السيرة بثقافة الافتتان بالبحر والمدينة.

ثقافة الافتتان بالبحر المعنى الآخر للمدينة

وهب الافتتان بالبحر وبأسراره وبعوالمه الظاهرة والمستورة الدلالات المنوعة في كتاب "ورشة الأمل"، وأضفى عليها قاسم حداد رهافة إحساسه، ورقة لمساته الفنية ما جعل التصوير الفني لموضوع البحر صورا تفيض بمتعة التدقيق بهذا الافتتان للسير بهذه المتعة نحو وصل مدينة المحرق بالناس والمجتمع وبامتدادات هذا البحر في تاريخ المكان الذي عشقه قاسم حداد فتولى إنطاق هذا البحر بفعل السرد لإيصاله إلى مبتغاة، وإلى مبتدئه ومنتهاه، البحر الذي يمثل العالم الموازي لمدينة المحرق، أو أن هذه المدينة تمثل قرينه ووجوده الآخر في الأرض وفي السماء وفي الإنسان.

البحر في هذا النص السردي نص مفتوح على كل الاحتمالات في ألوان الطيف والواقع والحقيقة، وكلما تكلم وتحرك في مده وجزره وفاض في غضب طوفاني على المدينة إلا وأعطى للشاعر معنى الوجود في وجوده، وأعطى لمعاني الغوص، والعواصف، والشراء، والموت، والانتظار، والغرق، وثقافة البحر ـ كأنباء عظيمة ـ إمكانات الكلام في هذا النص، كي تساعده على الخروج من البيت كفضاء مغلق ليعانق المجال المفتوح كفضاء حيوي لهذه المعاني. هذا ما أكده بقوله (منذ أن خرجت من حدود البيت متعرفا على أطراف مدينة المحرق، كنت أصادف البحر في كل مكان، في البحرين (فيما اكتشفت لا حقا) وفي المحرق خصوصا، سوف يتسنى للمرء أن يصادف الأفق اللازوردي الفاتن في نهاية كل طريق، فكل طرق المحرق سوف تبدأ بالبحر، وتنتهي به كل يوم.

من أي مكان في المحرق يمكنك أن تلتفت لكي ترى البحر ينتظرك هنا.

كأن ثمة كائنا أزرق ينتظر الجميع في كل منعطف.

ولعل في تلك الألفة الحميمة أحد أجمل أسرار المجاز الإنساني الذي يصوغ علاقة المرء بأشياء الحياة(٣).

ما يعطي الافتتان بالبحر دلالته العميقة في هذا النص السيري هو الفعالية التصويرية للناس وللعادات والتقاليد التي تتدرج من اعتبار هذا البحر علامة، أو ظاهرة نصية منعزلة عن موضوع الافتتان إلى اعتباره عمقا معنويا في حياتهم يستدرجه كلام النص صوب مسالك الفعالية الإيقاعية لحكايات السيرة، ويؤجج دلالاته بمؤثثات نص السيرة ومكوناتها اللغوية والفنية لتصير معها لذة الحكي وإيقاعه يمثلان ـ معا ـ الشكل الداخلي للمعنى وللكاتب وللمدينة وللغوص ولصناعة السفن والرحلة والغياب والحضور. ويبرز الكاتب هذه القيمة بقوله:

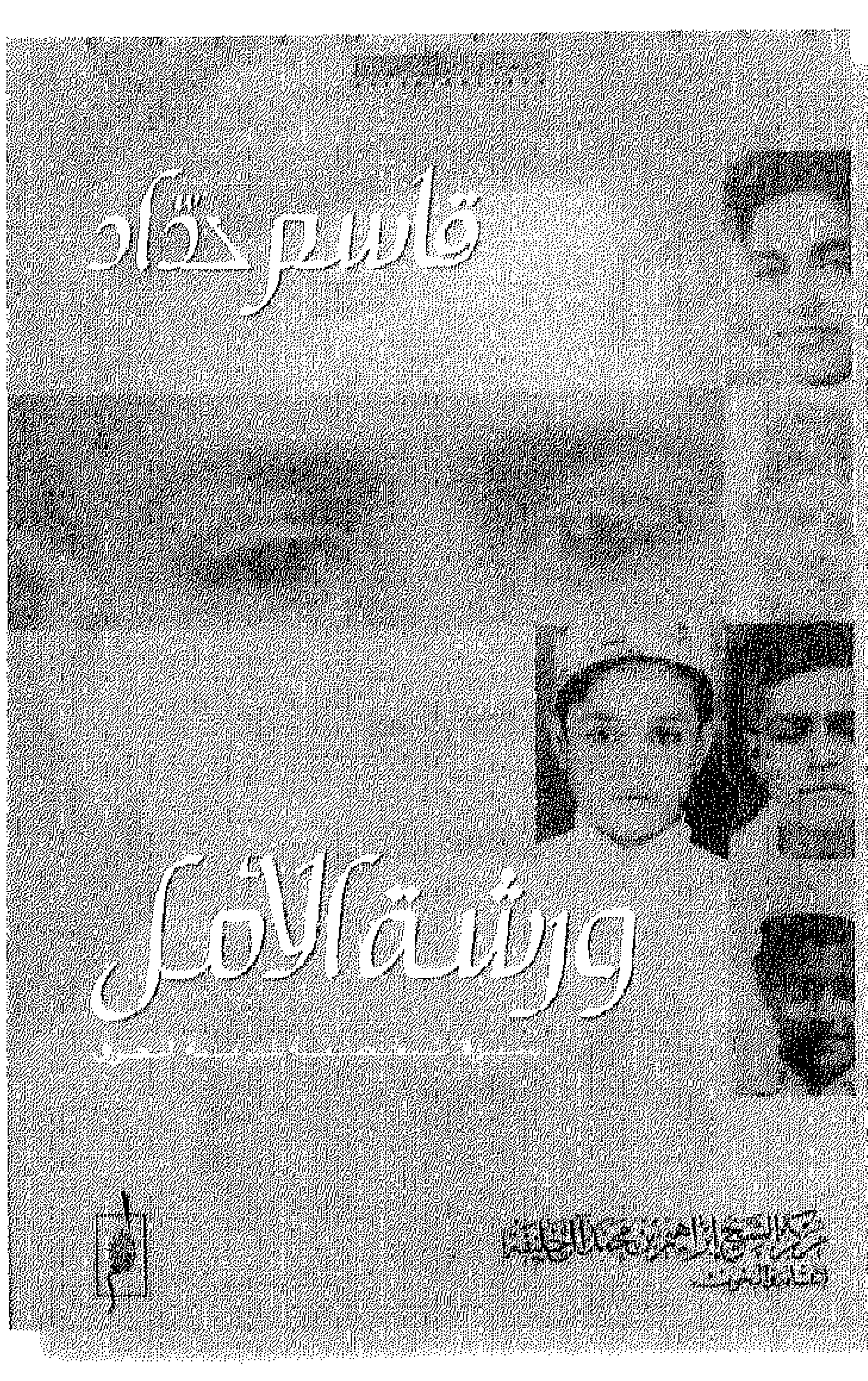
(ولفرط تغلغل الكائن الأزرق في حياة الناس اليومية في المحرق، تحولت العلاقة من كونها طريقة حياة وعمل إلى نوع من الضرورة الفيزيائية التي أدت إلى عدم قدرة الشخص في المحرق على الاستغناء عن الاتصال بالبحر مرة واحدة كل يوم على الأقل. ولدى أبناء المحرق أسباب لا تحصى للالتحاق بالبحر يوميا، وتقديم فروض المحبة، فإذا لم يكن بدافع المهنة والعمل، وإذا لم يكن بسبب هواية الصيد، وإذا لم يكن بسبب المتعة وترفيه النفس، وإذا لم يكن لضرورات الانتقال والاتصال، فثمة من يبتكر أسبابا كثيرة، من بينها الزعم أنه يفعل ذلك للاطمئنان بأن البحر لم يزل هناك)(٤)

ومن بياض الدهشة أمام مجازية البحر وماديته، وقدام أفق الحال والمحال في وجود هذا البحر، تتوضأ كلمات هذه السيرة بفيض غامر من الذكريات التي ترمي بمعاني النص إلى الذهول لتتعرى الوقائع والأحداث أمام

الكتابة بلا شبق وبدون تجديف ضد الغيب لتهب لمعاني الحياة، ولكل أشكال الوجود في المدينة والبحر دلالاتها بعمق الواقع، وبنوع العلاقات الظاهرة منها والخفية، ويكون نص المحرق رديفا لنص البحر، ويكون نص البحر قرينا للكاتب والمدينة المحكومة بضرورة الحاجة إلى الحياة، والعمل، والتحدي، والمتعة، والجنون، والمحافظة على هذه العوالم في وجود البحر الذي هو رهن بقاء هذا العالم المطلق أزليا في عالم البحرين المحدد بعد أن تربت لدى الناس عادة ثقافة الالتحاق بالبحر الذي يهبهم الحياة والردى.

ولا يخفي السارد قاسم حداد دهشته بهذا الشعور وهو يعيش حالة انتظار خفق السؤال للاستشفاف الأجوبة الممكنة، كي يتمكن من الكلام عن أزلية العلاقة بين ناس المحرق وهذا البحر الذي يظل في رأيهم غورا عميقا في رحمه اللؤلؤ والأسرار، وفي لججه الحمام والفقدان، وهو ما وصفه بقوله: (ثمة شعور ينتابني أحيانا بأن الناس يتصرفون مع البحر بوصفه كائنا عاقلا يحسن التفاهم معهم، ويدرك مشاعرهم تجاهه، ولعل بعض الطقوس المرتبطة بالبحر تشي وتؤكد هذه الطبيعة البشرية في تلك العلاقة)(٥)

ومن حياة البحر، ومن علاقة مدينة المحرق بها، يغوص قاسم حداد في نص البحر، وفي نص المدينة، وفي نص الذكريات، ليخرج حكايات وقصصا واقعية تمثل التاريخ الحي لهذه المدينة، وهي النصوص السردية التي نسجت من نبض الناس ومن سلوكهم العاقل والمجنون والمتخيل حكايات مدهشة مع هذا الكائن العاقل والمهبول. ومن إنطلاق هذه الحكايات يكتب الكاتب سيرة الكلام في أرحب الدلالات التي يعني بها أن البحر كرس طقوسا للحياة، هي طقوسية الاحتفالات التي كرسها الناس في صيغ الوجود والعلاقة به، وذلك ما تمثله حكايات



المرأة المهمومة التي تعيد للريح وللبحر وللحزن وغرابة الغوص والسفر وغياب الرجل شكل النار كي يتوب البحر عن أخطائه، ويكفر عن جرم اقترفه في حق المرأة لتبقى هذه المرأة وحدها تحتفي بانشطار الروح وهي تكوي البحر بالنار بعد غياب زوجها.

المرأة والبحر وغرابة الغوص في المستحيل

تتكلم غرابة الحكي عن العلاقة بين البحر والمرأة، وتفصح عن البعد الآخر للعلاقة بين السارد قاسم حداد، والحكايات التي صاغتها صيرورة الوقائع والأحداث في تاريخ مدينة المحرق. بهذه الغرابة. وفي البحرين، وهي الغرابة التي تدخل في تكوين المكون السردي بمعنى البحر، والرجل، والمرأة، ومرارة غياب الرجل عنها، ومتعة عودته. إذا عاد. إلى الحياة، ثم التوزع بين تيمة الحياة وتيمة الموت، وانتظار الذي يأتي ويعود، وربما لا يأتي ولا يؤوب، وهو ما رواه بصور ملونة بألوان الواقع قاسم حداد بقوله: (بعد أن يطول غياب الرجال لشهور، ويتفجر شوق النساء لأزواجهن الذين بالغوا في رحلة الغوص على اللؤلؤ، تخرج النساء متوجهات إلى البحر معبرات عن انتظارهن الطويل، يطلبن من البحر أن يأتي برجالهن في أغنيات جارحة الحزن)(٦)

ويعتبر الكاتب أن هذه الغرابة خاصية من بين خاصيات الأسطورة البحرينية، كونها ظاهرة شعبية امتلكت قوتها الدلالية الاحتفالية من المعنى الإنساني للانتظار، ومن الغضب الذي تتجلى به النساء تعبيرا عن إلحاحهن المتكرر على البحر كي يعيد لهن هذا الرجل الذي انخرط مضطرا في لجة البحر بحثا عن الدانة التي هي جوهر ثقافة الغوص والبحث عن اللؤلؤ، وهي الأسطورة المشحونة بشعور قوي يعطي لهذه الطقوسية الانتظارية أمداءها في فعل تحويل الغضب عند النساء إلى فعل تجريم البحر وعقابه، وتقديم القرابين إليه في شكل طعام هي نوع من النذور التي تقدم إليه بمناسبة فورة الغضب، وبمناسبة توتر الشعور وغليانه، وهو ما وصفه قاسم حداد قائلا: (يتحول الشعور إلى نوع من الغضب، مما يدفع النساء إلى معاقبة البحر لإمعانه في تغييب الرجال، وعدم إصغائه لتضرعهن له، فيحملن في أيديهن سعف النخيل المشتعل متجهات إلى الساحل، ليغمسونها في ماء البحر كناية عن كي البحر).(٧)

وفي خضم هذه العلاقة المتوترة بين المرأة والبحر، يكشف قاسم حداد عن دلالات الخصب التي يمنحها البحر من مائه الأجاج عيون ماء زلال عذب يخفيها في لجته، وبين الملوحة والخصب تبقى العلاقة بين العاشق والمعشوق مكلومة بمزاج البحر، ومشروطة بصعوبات ركوب عبابه، ومرعوبة من متاهات الغوص. وفي نظر الكاتب أن (الصعوبات أيام الغوص بحثا عن اللؤلؤ لم تتأت من البحر في حد ذاته، لكنها صعوبات تتصل بالظروف المرافقة لمتعهدي رحلات الغوص وأصحاب السفن

وتجار اللؤلؤ.

أما البحر فهو صاحب المزاج الرائق وقت الحب والعاصف وقت الحرب)(٨)

وفي هذه الطقوسية الاحتفالية يصير جسد المرأة خزان الحزن والغربة، ومع طول الانتظار يبتل هذا الجسد بالبوح الكئيب والأحلام التي انحسرت مع لياليه المحروقة مع شتاته الظمآن، وبعيون عالقة، وبصمت ملتاع، وبارتباك مذهل يوقظ في المرأة طعنات الغياب والظلماء فتعرض مخاوفها على هذا البحر حين تقدم له مخاوفها وجزعها وعناءها ونزف وفائها شهادة على طهارتها بعد زوجها الميت، فتغتسل بكامل جسدها تطهرا من أيام العدة وكأنها تأخذ روحها إلى بحر الحنين، وترحل إليه مضطرة كفراشة يجذبها النور والضياء إلى اليقظة الحزينة التي تبعث فيها جرح قلبها بعد أن بعثر صوتها وحش رحيل زوجها. هذا ما كان يرقبه السارد كراءٍ وشاهد على هذه الطقوسية. فيقول: (كنت أرقب ذلك كثيرا، وأرى فيه غموضا لا أقدر على تفسيره أبعد من الذهاب إلى الغسل لكي أكتشف فيما بعد أن للبحر كرامات يستعصى على عقل الطفل مثلي إدراكها آنذاك)(٩)

وفي هذا الحكي هناك أب السارد الذي يشارك ابنه في حكي قصص البحر، وينقل عنه قاسم حداد لحظات التجارب الأليمة أيام الغوص. ويسرد الحكاية، ويصف الحركات والحالات التي بعثرها الزمن في متاهات النسيان، مثل ارتعاشة اليدين، اختناق الصوت، هول العاصفة التي يستوي فيها الكل في الموت. وفي هذا الحكي يمزج السارد بين صورة الصلب في السجن، وبين المصلوب في السفينة. الأول صلب بسبب خروجه عن صمت السجن حين فزع في نومه تحت وطأة كابوس الليل، والثاني صلب بسبب خروجه عن قانون الغوص.

قصص المرأة، والبحر، والموت، والحياة، والتطهير في مدينة المحرق تتخذ أبعادها المأساوية في امتدادات زمن الحكي عن بحر يغري بالرحيل، ويضع كل بيت على ثغر الموج، ويسير بالكاتب نحو هذا البحر الذي يحتمل ولا يطاق، لأن الفقد معه لا يحتمل، الداخل إليه مفقود، والخارج منه مولود يعود بعد رحلة الغوص عن اللؤلؤ محملا بالذكريات الدامية عن بحر مجنون يفتك بمن يدخل أعماقه، فيصيبه بالفزع والدوخان والغثيان. وهو ما جعل قاسم حداد يعلن بصوت مرتفع قائلا: (إن من لا يضع جسده في بحر إلا وأصابته كارثة)، ومن الحوار الجارح مع هذا البحر يعيد حكايات النساء الحالمات بعودة رجالهن، لكن البحر وحده يعود وحيدا متظاهرا بالبراءة أمام سرادقات الحزن وتراتيل الجنازة، والمراثي الرهيبة، ، وصراخ النساء، وتعلثمهن وهن مأخوذات بصاعقة الفقد، والمصاب الجلل، والحزن، والعزاء المتبادل بينهن، وهي الحالات التي شعرنها قاسم حداد بحوارات يشخص بها البحر ويؤنسنه، بسائل الإعصار، والأرض، والبواخر التي تصير بلا ميناء، والسفن التي تعود دون بحارتها، وهو الإرث المهيب للشاعر، وميراث مدينة المحرق، والبحرين، يقول:

(أيها البحر

ماذا فعلت بنا لكي تستحوذ علينا بهذا الشكل الفاتن

أيها البحر يا رجلنا الكبير الماثل في حضرة هذا الفقد الذي لا يحتمل

حصتان تنالان منا حد الشفاف

حصة تصعد بالإعصار حتى نهايات البحر

وحصة تهبط بالسفر كي نفقد رجالنا دفعة واحدة في غفلة من الأرض.

أيها البحر يا رجلنا الجليل يا إرثنا المهيب

أنت لاضطراب ميزانك

ونحن لفقدنا الكثيف لرجالنا النبلاء في غوصهم

أيها البحر أيها البحر)(١٠)

هكذا تكون دلالة المدينة في تاريخ العلاقة بالبحر، وعلاقة البحر بالمرأة، وعلاقة الشاعر بأهل المدينة ذات دلالة واحدة بهذا التعدد في كل يتوحد في بنية النص، ويتجلى في رؤية واحدة هي رؤية قاسم حداد الذي يستغور معنى هذا التاريخ في زمن نشوء الرغبة الجامحة لديه كي يضم تيمة المرأة والبحر إلى تيمة حب الشعر الذي انبلج لديه في الميل الشديد نحو عالم الشعر والأدب، وهو حين يكتب عن المدرسة، ويكتب عن زمن انكوائه بدهشة الشعر، ويتكلم عنه، ويضمّن هذا الكلام الحديث عن الأصول الكلية والقوانين العامة لهذا الشعر في إطار نظري شامل، فإنه يعطي لهذه السيرة بعدا أدبيا ونقديا حول القول الشعري.

قاسم حداد شاعر بالقوة وبالفعل

في هذه السيرة الذاتية يتغنى الشاعر قاسم حداد بذكريات الطفولة في مدرسة الهداية مع أستاذه المحادين من الأردن، ومع الشاعر طرفة بن العبد مبرزا كيف انلسع بحب الشعر والشعراء، وكيف تكون لديه حب الاهتمام المبكر بالشعر، ومن رحابة الحكي عن هذه الذكريات يكون قاسم حداد - في خطابه عن الشعر - وكأنه يكتب بيانا أدبيا عن حياة تجربته الشعرية بكل ألقها وأسئلتها المبكرة حول التجديد والتقليد في الشعر، وكأنه يكتب أنفاس العلاقات بين هذا الشعر والقضايا الاجتماعية والسياسية.

وفي عناوين لافتة تدل على معاني هذا البيان الشعري، يمزج قاسم حداد ما بين الحديث عن تاريخ مؤسسة "الهداية" وبين علاقته العضوية المبهرة بالشعر بعد أن تداخلت في تكوينه مجموعة من المكونات قدم دلالاتها في هذه العناوين كالتالي:

- طرفة بن العبد في مدرسة الهداية: رمل قديم حضن الشاعر.
- شاعر يوشك على ذلك.
- الأستاذ أو المدرس ثمة فرق.

ولا شك أن رمز طرفة بن العبد سيكون محفزا موضوعيا للشاعر كي يعود إلى رشده الشعري، وسيجعله يفكر في الشعر، أو يفكر في الكيفية التي يصير بها شاعرا في الشعر ليتمكن من وضع الفروقات بينه وبين أستاذه دون إقصاء للحب الخفي الذي يجمعهما.

ومن رمز طرفة، والشعر، والأستاذ، ومدرسة الهداية، صاغ قاسم حداد دلالات تذكره وهو يكتب بيانه الشعري

في حديث قال عنه: (الحديث عن مدينة الطفولة، هو شيء يشبه الإنصات لطفل خجول يريد أن يتذكر مستقبله بالصور، والكلمة، وقدر كبير من المخيلة.

أظن أن المحرق لم تكن مدينة فحسب، لكنها بالضبط مدرسة، بالمعنى العميق لمفهوم الدرس. وليس من غير دلالة أن تكون مدرسة الهداية قد أنشئت في المحرق، كمدرسة نظامية في العام ١٩١٩)(١١)

بكل تأكيد أن هذه المدرسة قد تركت تأثيرا كبيرا في طفولة قاسم حداد، وهو التأثير الذي سيصير مع مرور الأيام الوصلة الحقيقية بين طفولة الطفل، وزمن اكتساب الوعي والمعرفة، والتعلم، والوعي الانقلابي الذي سيضعه وجها لوجه أمام صورة ورمز طرفة، وقبالة حقيقة ضياع فلسطين، وسيضعه وسط المظاهرات والاحتجاج على الخلل الذي يحكم سيرورة المجتمع.

هذه المعطيات قوت من وعيه التاريخي، ومن وعيه الأدبي بفضل الدور التربوي لمدرسة الهداية التي قال عنها: (أذكر خصوصا مدرسة الهداية التي شهدت نزوعي المبكر للأدب والشعر في المرحلة الابتدائية، حيث أرشد خطواتي الأولى نحو الشعر "عبد الحميد المحادين" الذي كان قد جاء توا من مدينة الكرك الأردنية متحمسا للأدب، ويكتب الشعر آنذاك)(١٢)

ويتقوى الاهتمام بالشاعر طرفة، ويتم الاحتفاء بتفاصيل حياته حين شعر قاسم حداد في نفسيته ومداركه بالميل الشديد لعوالم هذا الشاعر، ووجد أن مأساوية حياته هيأته نفسيا لاستعادة وتقمص دلالاته في نواحي كثيرة منها أنه وجد في الحكم عليه من طرف عمر بن هند بالقتل بسبب معارضته للقبيلة وقوله لا في وجه أعرافها وتقاليدها حكما جائرا. وفي مدرسة الهداية كان ميلاد هذه العلاقة، يقول قاسم حداد: (في مدرسة الهداية بالذات سمعت للمرة الأولى بالشاعر طرفة بن العبد الذي سوف يلازمني طوال حياتي)(١٣)

الملازمة الرمزية بين الشاعرين تعني في أبعادها القصية والقريبة وجود نقاط التقاء وتقارب بينهما أكثر من نقاط التباين والاختلاف، الأبعاد القصية تدل على الانتماء إلى زمنين بعيدين، الأول ينتمي إلى العصر الجاهلي، أما الثاني فينتمي إلى العصر الحديث، أما الأبعاد القريبة فتمثلها الحالات الإنسانية للشاعرين اللذين تعرضا لظلم ذوي القربى، والاضطهاد، وأنهما صرخا صرخة الوجع العربي، واشتركا - معا - في إسماع صوتهما الشعري بهذه الصرخة على الرق، وأنهما ينتميان إلى البحرين. وهو ما صوره قاسم حداد بقوله (وربما اتصل ذلك الحلم بالعلاقة التي ستنشأ بيني وبين طرفة بن العبد من خلال تاريخ موغل في القديم يجري استعادته وتقمص دلالاته لاحقا حيث بدأت بالشعور مبكرا أن لحياتي الراهنة علاقة ما بحياة طرفة بن العبد لمجرد أنه عاش في نفس السديم التاريخي لهذه المنطقة)(١٤)

ويفلسف قاسم حداد نوعية العلاقة بينه وبين طرفة بقوله:

(عاش طرفة بن العبد في هذا الفضاء ومات باكرا، جئت باحتدامي الشعري وفتنة الخيال متصورا أنني أكمل تلك الحياة، شعور يصدر عن الهجس الشعري والتشظي بين مفهوم رمزي للزمن، واحتراق رؤيوي للمكان التاريخي المتحرر من شهوة الجغرافيا المعاصرة الخاضعة لغريزة التملك)(١٥)

وهو بهذا الاعتراف الشامخ بجرأة طرفة على قول لا في وجه الوجوه المستعارة، والألسن المأجورة بالقيم الكاذبة، يبقى معتزا بصوته وعاشقا لموقفه القادم من الزمن العربي القديم، هذا العشق الذي منحه قوة داخلية صارت عنده امتدادا لصرخته التي يتحدى بها الأفهام البالية للشوارع الخلفية العربية التي لم تشف بعد من درن التفرد والبلادة، وجعله يمنح لمنحى الأوجاع الجديدة ما به يقول مرة ثانية لا، بعد أن وجد السبيل للتعبير عن هذه النزوعات، وفي هذا السياق يقول:(في تلك الفترة كان ميولي الأدبية تبحث عن سبيل للتعبير عن نزوعها)(١٦)

و يتضمن الاهتمام بالشعر من بداياته إلى امتداداته في حياة التجربة الإبداعية عند قاسم حداد كل المحاولات الرامية إلى تحديد مفهومه للشعر، وتقديم التصورات النظرية حوله، وحول غاياته وأشكاله. ويؤكد بكلامه - في هذه السيرة الذاتية - أن الشعر في هذه السيرة الذاتية يتم تأصيل وجوده اعتمادا على معرفة أصول الشعر كي يتم التمرد عليها، ومعرفة القوانين العامة للشعر من أجل تجاوزها وهدمها لبناء المختلف والمغاير والمتحول، وهو بهذا يدافع على نظريته حول الشعر، على مستوى البنية، وعلى مستوى المكونات، وحسب ما يمارسه عليه هذا الشعر من تأثيرات نفسية وجمالية وأسلوبية، حسب أغراضه، وأوزانه وموسيقاه الداخلية، ومستويات انفعال الذات الشاعرة تجاه العالم، وتجاه البحرين، وتجاه مدينة المحرق التي تهز أنفاسه كي يرأب صدع الخطو من أجل تفعيل القريحة الشعرية لتصير متحررة من كل القوانين الموضوعة سلفا.

بهذه المكونات التي ارتضاها قاسم حداد أنساقا جديدة لإبداع الشعر، أراد أن يصل إلى ينابيع الشعر ليغتسل بها ليكون تجربته الخلاقة، وأراد أن يبلغ إلى الصفاء الإنساني بأحاسيس الوجود العربي، وهو بهذه المكونات أراد الارتباط بحركة الثقافة العربية، وأراد الانخراط في حركتها الأدبية والاجتماعية كمبررات ذاتية على قبوله هذه الاختيارات التي حددت طبيعة إدراكه للموروث الشعري العربي، وحددت له كيفية التخلص من الموروث المكتسب. ودفعته بفضل أستاذه - إلى نقد القصيدة العمودية من أجل الالتفات المدهش إلى تيمة الشعر المشتهى.

ونص هذا البيان الشعري الذي جاء في شكل حكايات صغيرة في هذه السيرة الذاتية مع المدرسة، ومع الأستاذ، ومع طرفة، ومع المسرح، معناه أن السارد قاسم حداد بدأ يعطي لفهمه عالم الشعر كل إمكانات التحقق، وأنه في هذا الفهم يؤكد أنه مدين لأستاذه "المحادين" بدوره في بلورة مستقبله الشعري. إن هذا البيان، ذاكرة للكلام عن تجربة عرفت النور

بفضل هذا الأستاذ الذي حفزه على ركوب رحلة الإبداع الشعري. وجعله يقدم نوعية العلاقة مع هذا الأستاذ بقوله: (بعد ذلك سأكون لافتا لنظر الأستاذ عبد الحميد المحادين، الذي سيدرسني مادة اللغة العربية، ويتعرف على نزوعي الأدبي الذي يحاكي ميوله الأدبية، ليكون أول من يكتشف موهبتي الشعرية، ويهتم بي اهتماما خاصا. ويجعل فكرة أن أكون شاعرا (حسب تعبيره آنذاك) ممكنة)(١٧)

وفي هذا البيان يعلن قاسم حداد عن نشوء الفكرة الثقافية في مسيره الأدبي، ويشرع في فهم آليات اشتغال ظاهرة الشعر المعاصر في الوطن العربي، ويسهم في النقاش حول موضوع المجددين في الشعر أمثال نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، صلاح عبد الصبور، عبد المعطي حجازي، الفيتوري، ويتعرف على مجلة "الآداب" البيروتية، ومجلة "شعر"، ومن هذا الفهم اكتسب حب التمرد على القوالب الشعرية والبنيات المغلقة بفعل العوامل التالية:

- صداقته الحميمة بأستاذه المحادين هيأت له المناخ الصحي كي يتعرف على الشعر بصورة أكثر نصاعة ووضوحا.
- انحيازه المبكر لحرية الشاعر المتوقفة على قدرته على الإبداع.
- أن مدرسة "الهداية" كانت محفزا حقيقيا جعلته يبحث عن سبل التعبير عن نزوعاته الأدبية.
- إدراكه العميق لرحابة الشعر بالمقارنة مع ما تفرضه بلادة المقرر الدراسي الضيق الأفق.
- التعرف على الظاهرة المسرحية البحرينية والمساهمة في تفعيلها.

ومن بين ما تعلمه من أستاذه التمرد على بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، واقتناعه أن خلق الشعر والإبداع فيه لا يكون إلا بحرية الانطلاق نحو المستقبل، وليس الركون إلى الزوايا البائسة للبحور الشعرية. ويعبر عن عمق هذا النقاش حول هذه البحور بقوله: (وفي ساعة من ساعات انهماكنا في المناقشة أعدت عليه السؤال معبرا عن رغبة في أن يعلمني بحور الخليل بن أحمد، فنصحني بصرامة: ماذا تريد بالقوانين الخليلية لم تعد بحاجة لها الآن. إنك تكتب شعرا موزونا بدون أن تعرف الأوزان. إسمع نصيحتي، إذا أردت ان تكتب الشعر لا تشغل نفسك بتعلم الأوزان، لأنني أخشى أنك ستفقد الشعر إذا شغلت نفسك بغيره)(١٨)

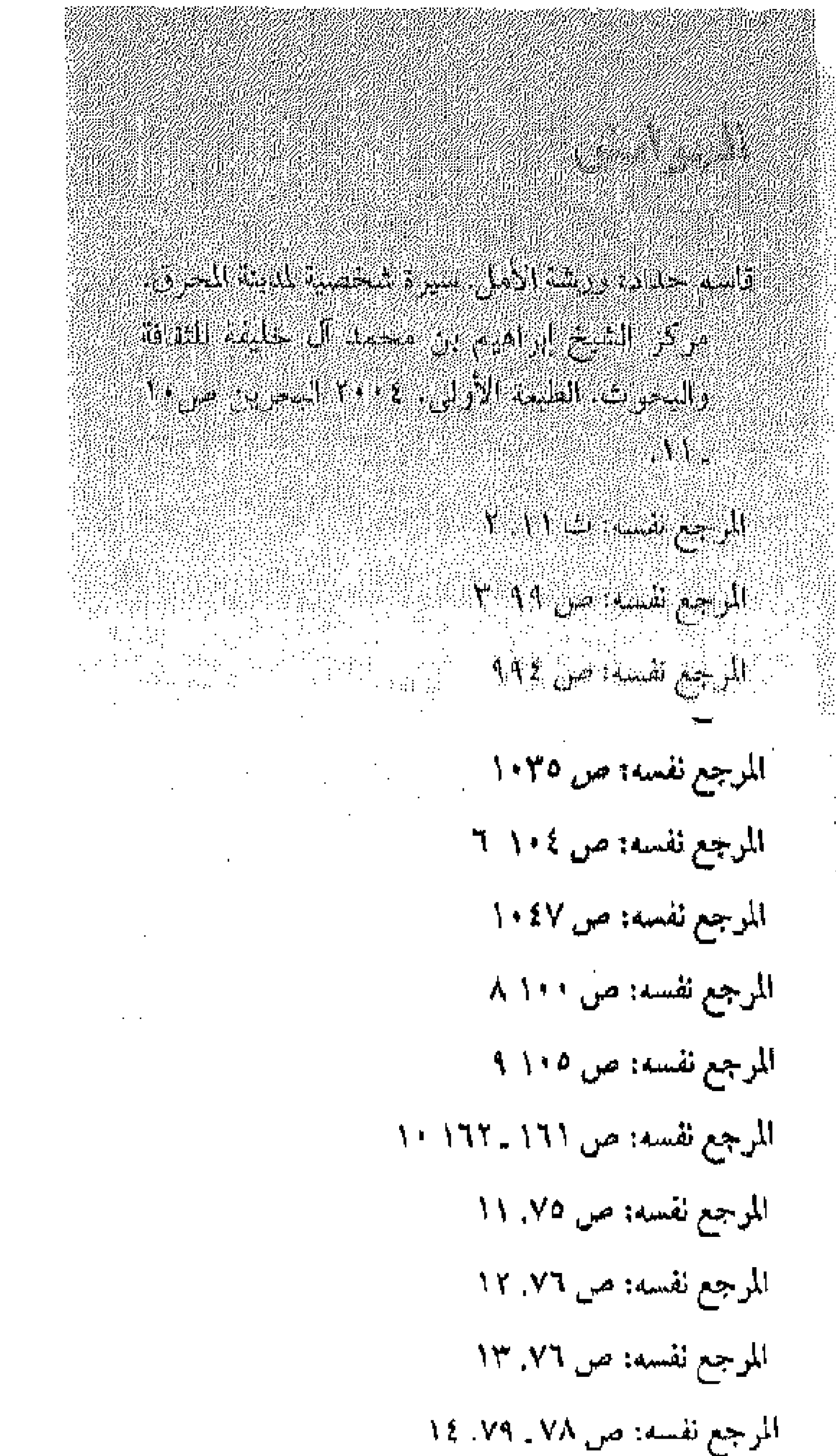
وبهذا تكون مدرسة الهداية بكل ألقها في مدها القومي والأدبي والثقافي والمسرحي والتربوي حاضنة حقيقية لأجيال بحرينية انخرطت بوعيها المبكر في فهم معنى القضايا القومية، وأدركت عمق المأساة الفلسطينية، وحملت شعار(فلسطيننا حريتنا)، وهذه هي القيمة التي تحدث عنها قاسم حداد قائلا: (شخصيا أعد نفسي محظوظا أنا أيضا لكوني من الأجيال التي أحسنت تقدير الدلالة التاريخية للعبور الجميل بمدرسة الهداية)(١٩)

هكذا تبوح السيرة الذاتية (ورشة الأمل. . سيرة شخصية لمدينة المحرق) بالكثير من التفاصيل التي يتجاوز بها السارد كل عتمات الذاكرة ليقرأ فاتحة الكلام والثورة في كل خطابات هذا النص، ويسهب في شرح كل ما يحمله معه من تاريخ، تاريخ البيت، والمدرسة، والبحر، وحكايات الجدة، والمدينة، وصناعة السفن، والشعر، والجنون، ودهنيات الناس وطقوسهم في رمضان مع المسحراتي، وقضايا الشعر العربي، والانتقال من حقيقة اللؤلؤ إلى وهم النفط، وحقيقة الغضب الشعبي في أربعينيات القرن الماضي ضد الاستعمار البريطاني، والحديث . أيضا . عن التحولات التي مست الطبقات الشعبية المرشحة في نظره للمعاناة العظيمة.

ويحدد الكاتب لهذا البوح أشكاله أثناء الحديث عن نزق الطفولة، والحديث عن التمرد عام ١٩٦٥، والاحتجاج السياسي، والتمرد على ركاكة الشعر، والمقاومة، والولع الشديد بالرئيس القومي جمال عبد الناصر، وبفقراء المحرق ومجانينها في ورشة الأمل.

وإذا كان الأسلوب . في نص ورشة الأمل . متسما بالشاعرية، وبالحبك المتقن لمكونات الصور والذكريات والأحداث، فإن الكاتب يلجأ إلى معجم لسان العرب. وكأنه يقوم ببحث أركيولوجي في اللغة العربية. لتفسير الكلمات والمصطلحات المغرقة في المحلية للتوكيد على أنها كلمات عربية فصيحة تنتمي بقوة التركيب والدلالة إلى لغة الضاد، وهو بهذا الأسلوب كان يوسع من الأبعاد الدلالية لصور السيرة، وكان يوحد ما بين الموجود من الأفكار والأحداث والعواطف والكلمات والأغاني في معنى " ورشة الأمل" التي كتب بها تاريخ مجتمع وتاريخ مدينة وتاريخ تحول في مجتمع وجد حياته جماليا وأدبيا في نص هذه السيرة الذاتية الغيرية التي جعلت التذكر معرفة، وجعلت المعرفة كلاما للحياة عن الحياة والإنسان كما تراكمت وتفاعلت في رؤية قاسم حداد.

كاتب وناقد من المغرب
a_benzidane@yahoo. Fr


الهوامش

قاسم حداد: ورشة الأمل. سيرة شخصية لمدينة المحرق. مركز الشيخ إبراهيم بن محمد آل خليفة للثقافة والبحوث. الطبعة الأولى. ٢٠٠٤ البحرين: ص ١٠ـ ١١.

المرجع نفسه: ث ١١. ٢

المرجع نفسه: ص ٩٩ ٣

المرجع نفسه: ص ٩٩ ٤

المرجع نفسه: ص ١٠٣ ٥

المرجع نفسه: ص ١٠٤ ٦

المرجع نفسه: ص ١٠٤ ٧

المرجع نفسه: ص ١٠٠ ٨

المرجع نفسه: ص ١٠٥ ٩

المرجع نفسه: ص ١٦١ ـ ١٦٢ ١٠

المرجع نفسه: ص ٧٥. ١١

المرجع نفسه: ص ٧٦. ١٢

المرجع نفسه: ص ٧٦. ١٣

المرجع نفسه: ص ٧٨ ـ ٧٩. ١٤

المرجع نفسه: ص ٧٩. ١٥

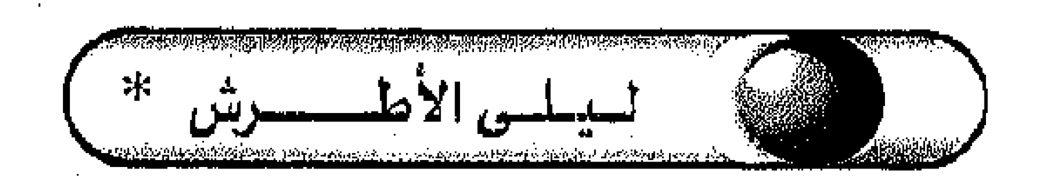
المرجع نفسه: ص ٨٣. ١٦

المرجع نفسه: ص ٨٥. ١٧

المرجع نفسه: ص ٩٠. ١٨

١٩ المرجع نفسه: ص ٨١.

وزارات الثقافة.. والترجمة



يشير تقرير التنمية الإنسانية " نحو إقامة مجتمع المعرفة" إلى أهمية الترجمة في التواصل بين البشر، وإن الإنجليزية تمثل ٨٥٪ من مصادر المعرفة في العالم كله. وأن الترجمة هي الوسيلة الأكثر فعالية في تجسير الفجوة المعرفية بين دول تعتبر نفسها بنوك معلومات، وأخرى يجب أن تخرج من شرنقتها وتقبل شروط الراهن، فالتقوقع بحجة الهوية والحفاظ عليها ورفض الآخر نهج سيلقي بصاحبه خارج الزمن.

فلماذا تبتعد وزارات الثقافة والبحث العلمي والتعليم العالي العربية عن انتهاج الترجمة وسيلة أقصر للوصول إلى التبادل المعرفي بين الشعوب؟

هناك جهود تشكل إضاءات معرفية قامت بها المنظمة العربية للترجمة، والتي تلعب دورا مؤثرا على الساحة العربية المعرفية منذ عقود، ثم سلسلة "عالم المعرفة" التي تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة الكويتي، وولدت مؤسسات عربية مبشرة كترجمان في الأردن ولكن عملها المشكور يحتاج دعما عربيا أكبر. وقد تنبهت بعض الحكومات لأهمية إحياء حركة الترجمة في تواصل العرب مع محيطهم، وخلق التسامح الفكري، فأنشأوا مراكز للترجمة أهمها المركز القومي للترجمة في مصر.

والترجمة كمشروع حضاري مؤثر فكريا واجتماعيا وعلميا يحتاج تضافر الحكومات، فحين تبنت الدولة الأموية في زمن خالد بن يزيد بن معاوية مشروع الترجمة ودعمته يوم أمر بترجمة الدواوين، وفعل مثله خلفاء العباسيين، استطاعت علوم العرب اقتحام الجهل الأوروبي آنذاك، فصارت منارة قادتهم إلى عصر النهضة الأوروبي.

وقد اهتم هارون الرشيد وابنه المأمون بالترجمة، ووظفوا مترجمين من جميع الأجناس والأديان، الهندي والفارسي والإغريقي، وضعوا أسس البحث العلمي، ونقلوا علوم الآخرين الطب والفلك والفلسفة والدين والتراث في تسامح غير مسبوق، فكان العباسيون أول من أقام حوار حضارات عالمي حقيقي، تسعى لمثله الدول الحديثة في سبيلها لمكافحة الإرهاب والتقوقع السلفي في العالم.

وربما كان الطبيب حنين بن اسحق الذي عاصر أربعة من الخلفاء العباسيين هو أشهر واضعي علم الترجمة العربية. وقد وصفه المؤرخ الفرنسي ليكليرك بأنه" من أشد رجال التاريخ ذكاء وأقوى شخصية في القرن الثالث للهجرة". عينه المتوكل العباسي عميدا لدار الحكمة، فصارت مدرسة للبحث العلمي وترجمة الطب والفلسفة. ووضع علماؤها أصول استعمال "المصطلح" في الترجمة. وهي قضية تشغل المترجمين اليوم، فكثير من المصطلحات العلمية والفلسفية جديدة على العرب نتيجة تأخرهم المعرفي، وكثيرا ما تقصر اللغة عن استيعاب المصطلحات الحديثة وتفشل في مواكبتها. كما يختلف المترجمون حول نظرية فيدوروف في الترجمة، هل هي إبداع لغوي أم نقل أمين ؟ وما اللغة الأنسب للحفاظ على روح النص حين ترجمته؟

لقد أدت حركة الترجمة العربية القديمة إلى ازدهار الحضارة العربية الإسلامية فأضاءت الشرق بينما أوروبا تغرق في جهلها. كما لعبت دورا بارزا في حماية التراث الإنساني وأسهمت في النهضة الأوروبية. ولكنها للأسف توقفت في عصور الانحطاط العربي، ولكنها عادت لتلعب دورا مؤثرا بداية عصر التنوير خاصة في مجال الآداب، ويمكن القول إن سامي دروبي ترك أثره الواضح على كل الأدباء العرب بعد أن ترجم الأعمال الكاملة لتولستوي ودوستوفيسكي عن الفرنسية.

إن اهتمام الدول بالترجمة أكثر فائدة من سفح موازنات كبيرة في نشر مطبوعات لا يقرأها أحد، أو دعم كاتب محلي(رغم أنه واجب وطني) لا يخضع مؤلفه لقانون الجودة الصارم بل تحكمه اعتبارات أخرى تسقط معها حسابات الإبداع الحقيقي فتظل منشوراتهم في مخازن الوزارات تشكو ندرة القراء.

* روائية اردنية

فتنة الكلمة ولعبة الأسئلة: عبد الفتاح كيليطو قارئا للتراث الحكائي



تشكل كتابات عبد الفتاح كيليطو محطة متميزة في مسار الدراسات النقدية العربية المعاصرة. ففي ظل حميا المناهج والتيارات الجديدة التي استبدت بالعقل النقدي العربي، وغدت مرجعية شبه مقدسة لدى أغلب الباحثين، تبدو قراءات كيليطو عصية على هذا القدر، متجاوزة اكراهات المرحلة، مخترقة آفاقها سيرورتها، ومؤسسة حضورها الأصيل، الذي لا يستمد عمقه وأصالته سوى من قوة الأسئلة، والقدرة على مخاتلة الحكاية، وترويضها كي تعلن عن نفسها، وتبوح بأسرارها.

ضمن هذا الأفق النقدي، آثر كيليطو أن يتجاوز ضجيج المناهج وإجراءات الدراسة التقنية الصارمة إلى قراءات حميمية، تنفذ إلى بواطن النصوص، تحاور ممكناتها اللغوية وطاقاتها التأويلية، دون أن يعني ذلك تلبسا بالانطباعية والتعميم المضلل.

عبد الفتاح كيليطو

الغائب

دراسة في مقامة للحريري

دار توبقال للنشر

مسار تجربة الكتابة: تقديم عام

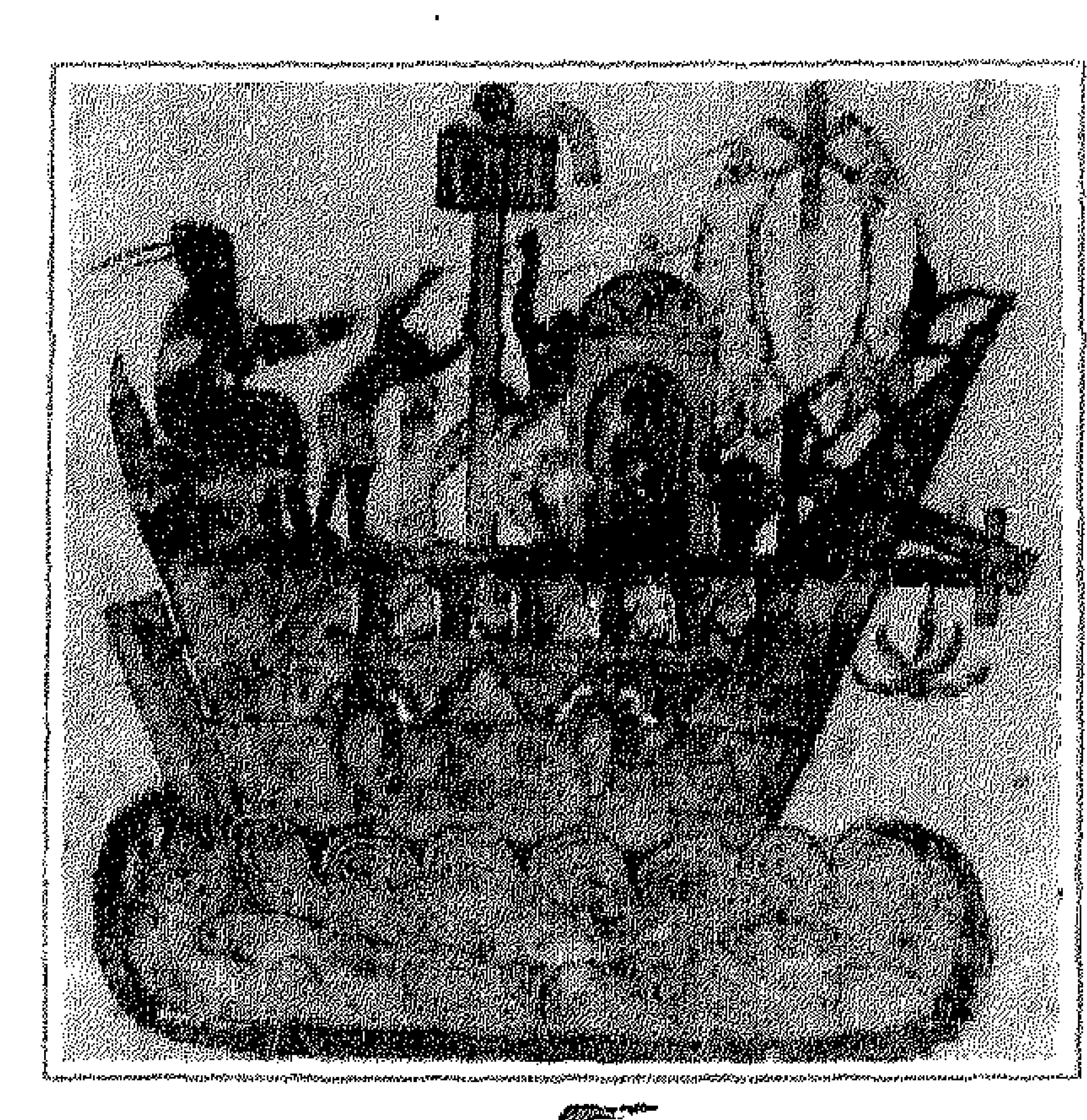
اختار عبد الفتاح كيليطو- في مساره النقدي- التخندق في ساحة التراث السردي العربي بشكل خاص، محاورا كنوز الحكايات العربية، ومستبطنا مرويات التراث التي تم إقصاؤها من قبل المؤسسة النقدية الرسمية. فقد تجاهل التراث النقدي العربي هذا الحضور السردي بصورة شبه كلية، معتمدا النص الشعري مرجعية أحادية شبه مطلقة، تعبر عن الهوية العربية، وتختزل مقومات وجودها.

لقد مارس العقل النقدي التراثي عنفا رمزيا على السرد خصوصا والكتابة النثرية عموما، وما حضر من هذه الأخيرة - مثل الخطابة والمثل - لم يؤخذ بالاعتبار سوى لكونه ذيلا للنص الشعري وامتدادا له، من خلال بلاغته وإيقاعه وتعاليه اللغوي.

إن البحث السوسيولوجي والسوسيو ثقافي في هذه المسألة من شأنه أن يضيء لنا معالم هذه الإقصاء. ويمكن الانطلاق من البنية المعجمية نفسها لنستجلي دوافع هذا الموقف، لقد ميز النقاد العرب القدامى بين الشعر والنثر، هذا التمييز ينطوي على رؤيا وموقف كما يرى كيليطو « فالنثر يعني التشتت والتبعثر، والنظم يعني الترابط والتماسك، التفرقة مبنية على تشبيه الكلام بالدر وعلى تفضيل المنظوم على المنثور، النظم بمثابة الخيط الذي يجمع الدرر، ويحفظها من التبدد والضياع. الخطاب الأكثر تماسكا هو الخطاب الذي يخضع لأكبر عدد من الضغوط »(1). لقد توقف كيليطو عند البعد الجمالي لهذه التفرقة بين المنظوم والمنثور، وانتهى إلى أن الوعي النقدي العربي القديم لم يكن يحفل سوى بدرر البلاغة وجواهر الكلم وتسامي اللغة، وربما الحكمة والعبرة، »

عبد الفتاح كيليطو

لن تتكلم لغتي



لهذا السبب أهملت حكايات ألف ليلة وليلة في الثقافة الكلاسيكية، أي فائدة تجنى من حكاية تقول أن فتى دخل بستانا ورأى فتاة جميلة وجرى له معها ما جرى) « ٢ (، إنه " كلام غث بارد الحديث " كما قال عنها ابن النديم.

ولكنني أريد أن استثمر هذا التمييز بين المنظوم والمنثور سوسيولوجيا. إن المنظوم هو الذي يكرس الوحدة والتماسك والترابط، في حين يجسد المنثور التفرقة والاختلاف والتناحر. وإذا علمنا بأن مفهوم الأمة والجماعة مثل مفهوما مركزيا في الثقافة العربية، أدركنا سر هذه التسمية، إن النثر له منطقه لخاص، فهو ينزع إلى التعرية والفضح، يمارس النقد والكشف، يحفر في مسارب المجتمع والسلطة ويعلن عن التناقضات وأشكال الاختلاف، إنه يربك الجماعة المنسجمة، ويخلخل رواكد التقاليد والقيم والمتعارف عليه، يعري الاستبداد السياسي والديني، ويضع الإنسان أمام واقعه وقدره، لذلك لم ينظر إليه سوى من جانب التوجس والريبة. ولكن العقل العربي لم يعلن هذه الشكوك، بل غطى ذلك بمبررات القصور اللغوي والبلاغي والعامية وما إلى ذلك من الكلام الذي لا يواجه الحقائق، وإنما يطمسها ويداريها.

وقد ظلت هذه النزعة الإقصائية متأصلة في الوعي العربي الحديث، مستندة إلى تراث طويل ومتجذر، فعندما ألف محمد المويلحي كتابه، "حديث عيسى بن هشام"، شكا بعضهم إلى والده هذا الصنيع، مبررين ذلك بأنه "يؤلف كلاما يجري مجرى العوام"، هذا هو الظاهر أما الحقيقة فهي ما ستهدفه الكتاب من تعرية وفضح للتناقضات التي يراد تغطيتها بواسطة بلاغة محنطة ولغة مفارقة للعصر.

ومهما يكن من أمر، فقد سعى عبد الفتاح كيليطو إلى أن يعيد للحكاية العربية ألقها ووهجها، وأن يستحضر التراث السردي ضمن أفق نقدي جديد ومتميز، يتجاوز الدراسات المدرسية الضيقة، ولا يرتهن لدعوات التأصيل المتحمسة سواء بمبررات ايديولوجية او ثقافية من جهة أو لدعوات استثمار المعطيات المنهجية والمعرفية المعاصرة التي كثيرا ما تصطدم بجدار الانبهار من جهة أخرى، سلك كيليطو مسلكا خاصا يستند إلى أصالة السؤال والمحاورة الحميمية للحكاية.

ظلت النزعة الإحصائية متأصلة في الوعي العربي الحديث مستندة إلى تراث طويل ومتجذر

في هذا السياق كتب " الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي" رام فيه مقاربة بعض المفاهيم والمصطلحات مثل: الأدب، النوع الأدبي، النص، تاريخ الأدب، السرد وغيرها من المفاهيم. وكعادته يسلك الناقد مسلكا طريفا في مطارحة القضايا والإشكاليات، متنقلا بين أرسطو والجرجاني والحريري والزمخشري. وقد جمع بين مقتضيات الدراسة المنهجية العلمية وووهج القراءة التأويلية، فهو – كما يقول عبد الكبير الخطيبي » يتمثل نظريات ومناهج التحليل ومن جهة ثانية، يتحتم عليه أن يكون أدبيا وذلك باستيطان الأشكال الاستيطيقية لتحليله حتى يتمكن ليس فقط من الحديث عنها بدقة، بل من أن يصبح فنا للكتابة الخصوصية، وفنا متناصا، أي كتابة نقدية بالمعنى العميق) « ٣ (، ففي ظل الحضور المنهجي، تنساب بلاغة ماكرة، تقتضي من القارئ متابعة الكتاب بمتعة متنبهة كما يقول الخطيبي.

خصص كيليطو جزءا مهماً من كتابه "الكتابة والتناسخ" للجاحظ. ولكن اهتمامه الكبير انصب على التراث السردي العربي، فقد أعد الناقد أطروحة عن "المقامات بعنوان les séances récits et codes culturels chez Hamadani et Hariri « وخص "المقامة الكوفية " للحريري بدراسة طريفة موسومة ب: " الغائب: دراسة في مقامة الحريري" استبطن فيها درر الحكاية، منطلقا من سلسلة من الأزواج: النهار/ الليل، النور/ الظلام، الشمس/ القمر، الواقع/ الحلم، الحقيقة/ الكذبة، العميق/ السطحي المشروعية/ الادعاء....) ٤ (وهو إطار منهجي دأب عليه كيليطو في كثير من قراءاته للتراث الحاكي، يسعى من خلاله إلى الكشف عند

البنية العميقة للحكاية، والنسق العام الذي تخضع له.

ويعود في "الحكاية والتأويل: دراسات السرد العربي إلى أزمة تجاهل تاريخ السرد العربي في مقابل تاريخ الشعر الذي حقق السيادة شبه المطلقة، يقترح في هذا الكتاب » قراءة لستة نصوص سردية، البعض منها في "الأدب " والآخر في "الترجمة"، ذاهبا إلى أن أسرارا البلاغة "يروي حكاية من الحكايات« ")٥(

وعلى الرغم من نزوعه الواضح إلى التراث السردي، فقد خص كيليطو الشعر بدراسات، لعل أهمها كتابه "أبو العلاء المعري أو متاهات القول"، يقترب فيه من جنون شاعر المعرة وشكه، باحثا عن أسرار الحكمة الشعرية وعن اللامقول والمقصي من الخطاب الظاهر، ألم يؤكد المعري في لزومياته أنه يخفي سرا لا يرغب في البوح به:

ولدي سر ليس يمكن ذكره يخفى على البصراء وهو نهار

أو كما يقول:

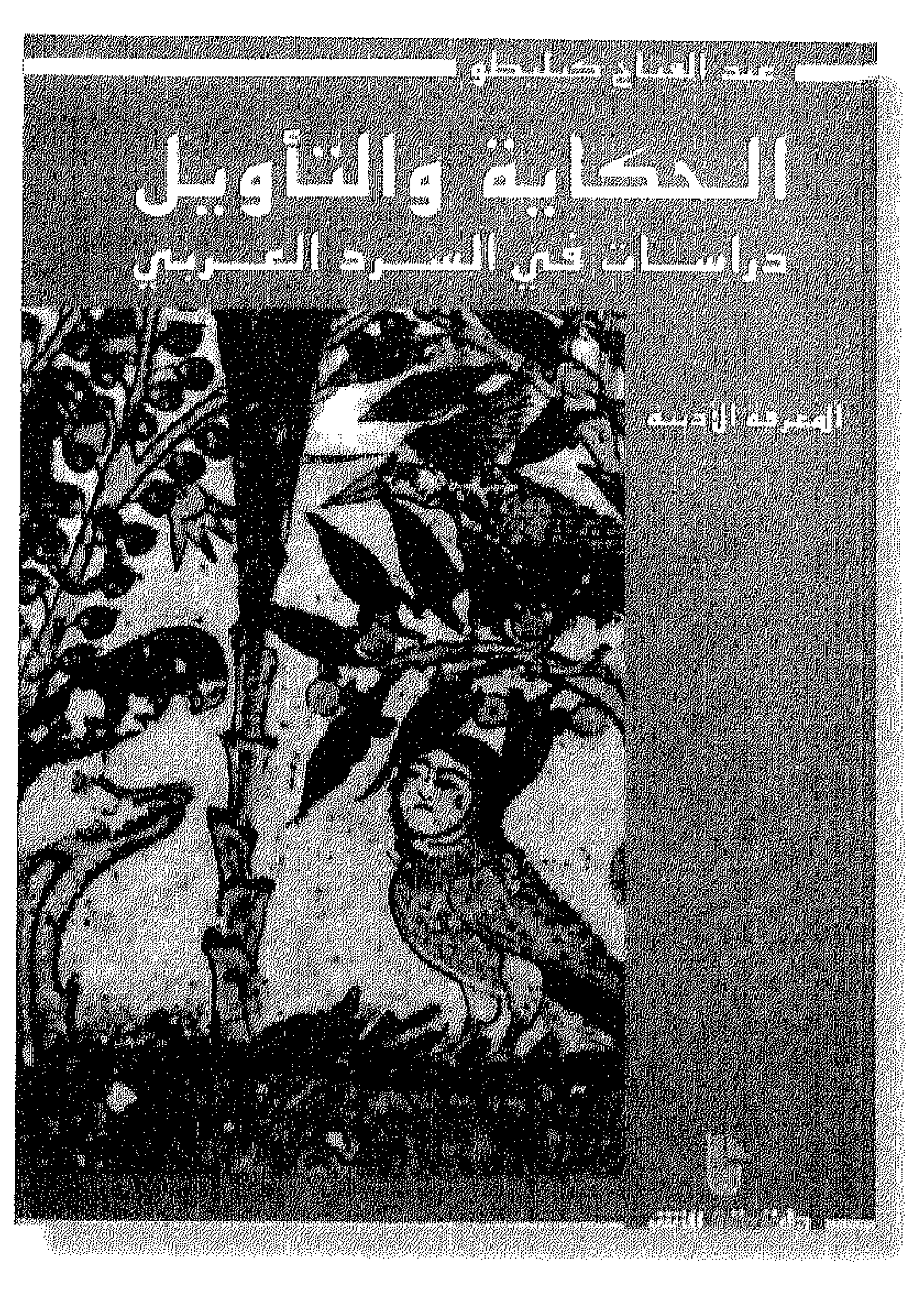
بني زمني هل تعلمون سرائرا علمت ولكني، بها غير بائح

لقد خصّ كيليطو الشعر بدراسات لعل أهمها كتاب «أبو العلاء المعري» أو متاهات القول الذي يقترب فيه من جنون شاعر المعرة

هكذا يدفعنا المعري إلى الحذر والحيطة في قراءته، فقد باح بأشياء وسكت عن أخرى، ومن ثم يغدو البحث عن المسكوت عنه هو هاجس القراءة الجريئة، ليس عند المعري فحسب بل في كل نص أصيل ومبدع، كأن أبا العلاء يقدم لنا نظرية في الفهم أساسها أن الكلام مضلل، وأن الخطاب شبكة من الألغاز يستحيل فكها. » إن نظرية المعري في القول تؤدي في نهاية الأمر إلى التحفظ من كل خطاب، سواء أنبأ عن اعتقاد صحيح أو عن اعتقاد فاسد، وهكذا تتساوى الخطابات على اختلاف أشكالها وأنواعها أو في الليل البهيم كما يقول المثل الفرنسي، تبدو كل القطط رمادية) « ٦ (. لعبة البوح والإخفاء، الكلام والسكوت، هي التي شكلت هاجس المعري الشعري، ولا نعتقد أن هذه اللعبة كانت بسبب الرقابة السياسية أوالدينية فحسب وإنما هي ضرورة جمالية، إنها من مقتضيات الإبداع، فالفن لا يعلن عن الأشياء إلا ليخفيها، ولا يكتشف عن العالم إلا ليستره، ولا يتواصل مع المتلقي إلا ليضلله » هناك صراع مستمر بين المعري ولسانه ورغم محاولته إجباره على السكوت، يأبى إلا أن ينطق فيفلت من سيطرته، ويفشي سره « (٧)، ينعكس هذا الصراع على تجربة القراءة نفسها، القراءة التي تجبر النص على البوح ولكنه يظل عصيا على ذلك. اللسان الذي خان المعري ففضحه، هو الوجه الآخر للحكاية التي يستفزها القارئ لتعلن عن نفسها ولكنها لا تفعل ذلك إلا لتضلله.

لم يعاين كيليطو متاهات الحكاية ناقدا وباحثا فحسب وإنما عاشها







مبدعا، مكابدا فتنة الكلمة وإغواء الحكي، وفي هذا السياق أنشأ نصوصا سردية مختلفة منها روايتان: "خصومة الصور" querelle des image و"حصان ينتشه le cheval de Neitzscheh..." ومجموعة قصصية "بحث enquête..." إضافة إلى نصوص أخرى مثل "الشاب والمرأة" و"منانة" و"حفريات) "(٨)

القراءة وفتنة الحكاية:

يفتتح عبد الفتاح كيليطو كتابة "الغائب: دراسة في مقامة الحريري" بهذا القول للجاحظ » فليعمل (العاقل) أن لفظه أقرب نسبا منه من ابنه ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه فوق فتنة بجميع نعمته) «٩(. يكاد هذا القول ينسحب على كتابات كيليطو نفسها. ومهما كان قصد الجاحظ من ذلك - لأننا لا نأخذ كلامه إلا من باب الغواية والتضليل- فإن ما يكتبه عن الحكاية العربية بشكل خاص، لا يبتعد كثيرا- في نظري - عن فتنة الكلمة الشعرية والأدبية عموما، ذلك أنه لا يصطنع درسا نقديا صارما له حمولته المعرفية والاصطلاحية، وله نسقه الابستيمولوجي الصارم، وإنما هو يخاتل النص، ويهادنه، ويرهقه بالأسئلة التي يبقى بعضها معلقا بصورة تجعل من كتابته النقدية ساحة إبداعية خليقة هي نفسها بقراءة أخرى.

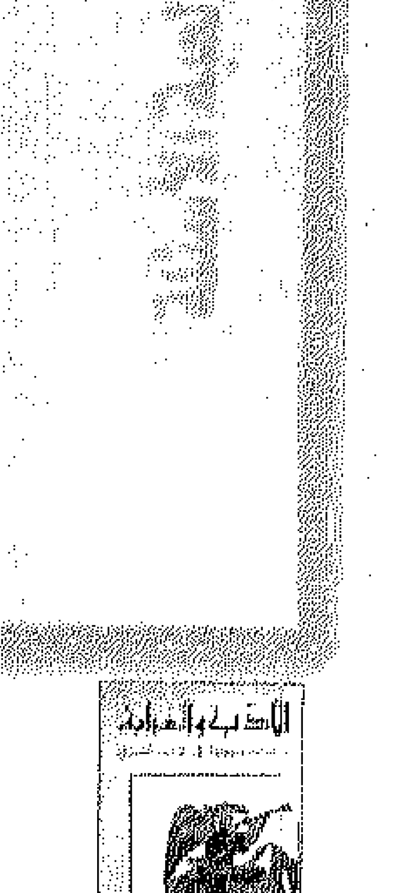
يتساءل كيليطو: » كيف ينبغي أن تقرأ؟ ما هي شروط ومقاييس القراءة الجيدة؟ هذا السؤال بدوره يبرز مشكلا من نوع آخر: من سيحكم على قراءة ما بأنها جيدة أو رديئة؟ من سيقول الفصل؟ «(١٠). تجسد هذه الأسئلة الطابع اللامعياري للقراءة: إلى ما يمكن أن نستند لكي نحكم على قراءة ما؟ هل هناك أسس موضوعية تجعلنا نطمئن إلى أحكامنا؟ بالتأكيد ليس الأمر بهذه الصورة، ولكنه أيضا ليس بهذه الفضفاضية، إن كل قراءة هي - بطبيعتها- مغرضة وماكرة ومسيئة للنص مهما ادعت الموضوعية والنسقية الصارمة، القارئ- كما يرى كيليطو- شبيه بيروكست، قاطع الطريق اليوناني الذي كان يعذب ضحاياه بصورة غريبة، كان يبسط على الطريق فراشين أحدهما طويل والآخر قصير، حيث يضع على الطويل قصيري القامة وعلى القصير طويلي القامة، ثم يقطع أرجل أصحاب القامة الطويلة لتكون على قدر الفراش ويمدد أرجل وأطراف قصري القامة حتى تبلغ طول الفراش.

هكذا يفعل كل قارئ مع النص، إنه يجتزئ ويمدد ويقطع حتى ينتهي النص إلى المقاس الذي يريده، ويستقر عند التأويل الذي يرومه. يقوم القراء بهذه الممارسة باستمرار وبأشكال مختلفة، تلبس لبوس الانطباعية حينا، والعلمية الموضوعية حينا آخر، تختلف الأشكال والأنماط ولكن جوهر الممارسة واحد.

القارئ - في نظر كيليطو - يجب أن يكون مثل متعدد الحرف Bricoleur ليس له اختصاص بعينه، ولا يمتلك أدوات خاصة، فهو يأخذ من اللسانيات وعلم النفس وعلم الاجتماع والانتروبولوجيا... هذا التعدد ينطوي على قيمة هامة، فالنصوص أخصب وأعمق وأكثر تشعبا من أن نواجهها بعقلية المهندس المتخصص كما يرى كلود ليفي شتروس - الذي قارن بين المهندس ومتعدد الحرف في مجاله الخاص - إن التعدد الحرفي هو الذي يمكننا من استيعاب ظلال النص وفيضه، باستعارة أدوات مختلفة من حقول متعددة لمواجهة هذا الشبكة الدلالية الذي تزخر بها النصوص المتمردة خصوصا.

ماذا تعني الاستعانة بمنهج معين في قراءة النص؟ إنها تفترض أن النص مغلق وغامض، ومن ثم علينا الاهتداء بمصباح المنهاج لكي نرسم طريقا مستقيما وصحيحا، ولكن ماذا عن النصوص الواضحة أو التي تبدو كذلك؟ يرى كيليطو أن النص الذي يعلن عن وضوحه لا يخلو من مراوغة إنه » وضوح مفتعل، يهدف إلى إخفاء أمور لا يراد الإفصاح عنها، أو على الأقل يعتقد (القارئ) أن الوضوح نسبي ومحفوف بمناطق من الظلام، هكذا تمحي الفوارق بين النصوص العكرة والنصوص الصافية، فتصير كلها غارقة في الظلام، ويكون على

القارئ عند كيلطيو يجب أن يكون مثل متعدد الحرف ليس له اختصاص بعينه ولا يمتلك أدوات خاصة



الدارس أو يشيع النور فيها، أن يحول الليل إلى نهار مشرق) » " (١١. إلى أي حد ينبغي الاطمئنان إلى وضوح النصوص والثقة به؟ وهل ينبغي أن نظل متوجسين خيفة من أي نص نواجهه مهما بدا جليا؟ وهل ينطوي الوضوح نفسه على متاهات تظللنا؟

ولكن – بخلاف ذلك – ألا نقع في التعميم، ونحشر النصوص كلها في سلة واحدة، بدعوى أنها تخفي أكثر مما تعلن؟ لا شك أن الإجابة عن هذه التساؤلات مرهونة بحالات النصوص منفردة، ولكن مثل هذه الأسئلة يحرض القراءة على اليقظة تجاه الكلمات كما يقول مصطفى ناصف، فكثيرا ما نركن إلى الثقة العمياء، ونستسلم لما يبدو لنا وضوحا ومسلمات في حين أنه خليق بالمساءلة وإعادة القراءة والتأويل.

بهذا الوعي سار الناقد في قراءاته للتراث الحائي العربي، منطلقا من قوة الأسئلة وغواية التأويل، ففي قراءته للمقامة الكوفية للحريري، ينطلق من ثنائيتي الليل والنهار، الشمس/ القمر لرصد البنية العميقة للحكاية، فالمقامة تبدأ بذكر الليل وتنتهي بذكر النهار، من هنا تبدأ القراءة المخاتلة. إن المقامة تحكي خداعا يستمر طول الليل، ولا ينجلي إلا في الصباح، الخداع هو قرين الليل والقمر، بينما الصدق هو قرين النهار والشمس.

يعود كيليطو إلى نص للجرجاني يشبه فيه الحجة بالشمس، ويؤكد الناقد على اقتران القمر بالخداع والكذب بأبيات لابن المعتز يذم فيها القمر الذي درج العرب على وصفه بالجمال والعلو....

يا سارق الأنوار من شمس الضحى يا مثكلي طيب الكرى ومنغصي

أما ضياء الشمس فيك فناقص وأرى حرارة نارها لم تنقص

القمر عند ابن المعتز هو «سارق الأنوار» يستعيد نوره من الشمس» مقابلة بين ما هو متأصل وما هو مزيف

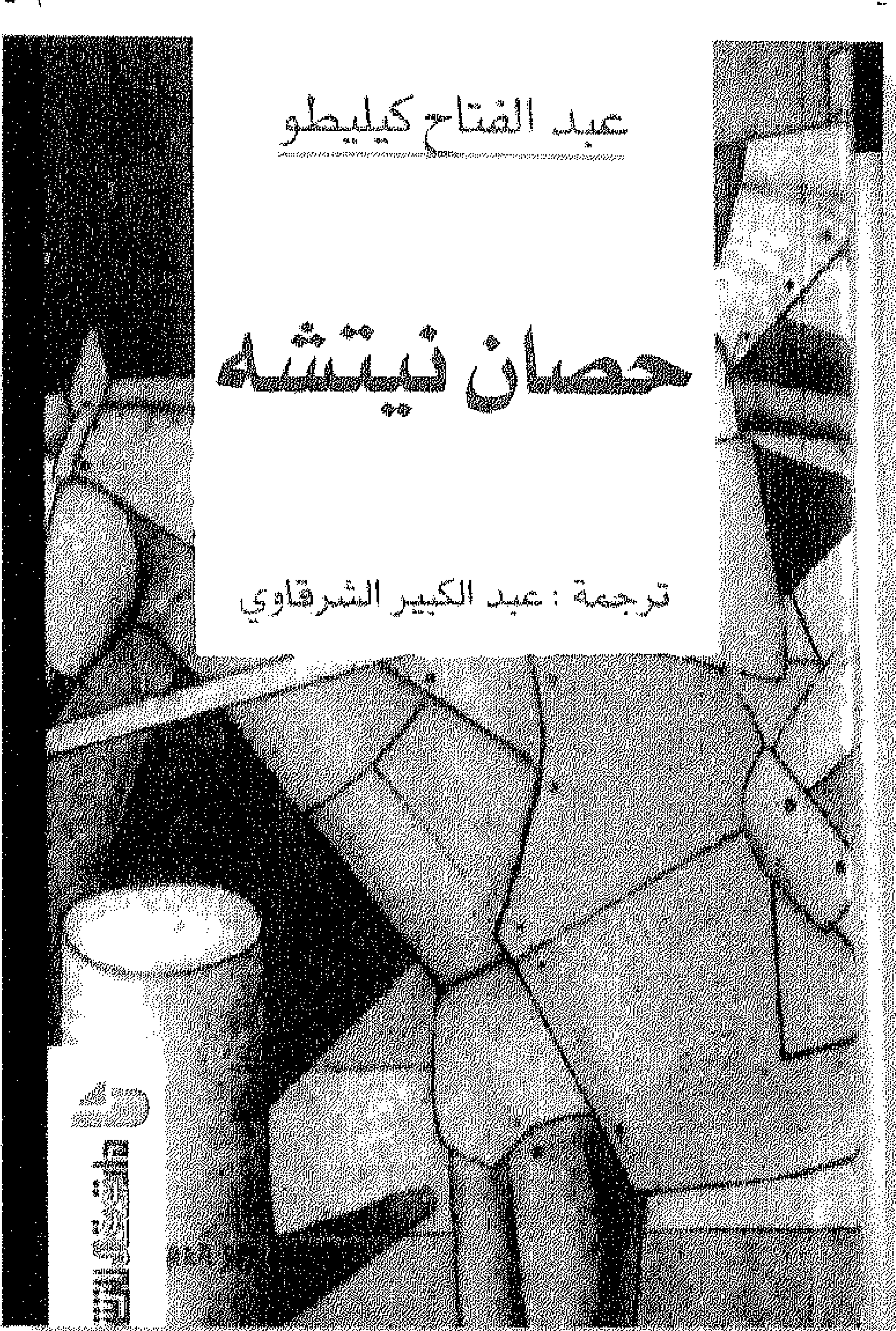
لم يظفر التشبيه منك بطائل متسلخ بهقا كلون الأبرص

القمر عند ابن المعتز هو " سارق الأنوار " يستعير نوره من الشمس، ثمة مقابلة بين ما هو متأصل " نور الشمس " وما هو مزيف " نور القمر "، تقابلها ملكية مشروعة (الشمس)، وملكية مغتصبة (القمر). هناك أيضا علاقة بين القمر والحية، ففي لسان العرب:" حية برصاء " " في جلدها لمع بياض". والقمر –في كل ذلك – مرتبط بالموت من خلال عبارة:" يامثكلي طيب الكرى ".

يستثمر الناقد هذه المعطيات في تحليل المقامة، ويستنتج – من خلالها – شبكة تحكم الحكاية بكاملها، وتؤطر بنيتها العميقة. يستهل الحريري مقامته:" حكى الحارث بن همام قال: سمرت بالكوفة في ليلة أديمها ذو لونين وقمرها كتعويذ لجين ". توصف الليلة هنا بالافتقار للوضوح، حيث يمتزج فيها لونان، يشوبهما السواد والبياض، ومن ثم يغدو أمرها مشكوكا فيه، إن المتلون يبعث على الريبة والتوجس، ليس هناك فارق بين ذي اللونين وذي اللسانين الذي يمزج الصدق بالكذب، ولأمر– يضيف كيليطو – قيل إن الحية التي أغوت آدم كانت مشقوقة اللسان، بحيث تظهر وكان لها لسانين، والحية تعرف بأنها حيوان قمري ماكر، وأكثر من ذلك فكلمة هلال في لسان العرب تعني " الحية إذا سلخت ".

بهذه الصورة يستجمع خيوط الشبكة، وينسج فيما بينها بطريقة طريفة وذكية. تقول المقامة إن القمر غاب، ولكن – يتساءل – هل غاب حقا؟ ألم يغادر السماء إلى الأرض، ألم ينب عنه بديل؟» هنا البديل هو الطارق في دجى الليل، هو أبو زيد السروجي الذي له كل صفات القمر، وفي مقدمتها الباع الطويل في فن المحاكاة، فأبو زيد لا يستقر على حال، إنه يغير شكله وزيه كما يغير كلامه، ليس بالإمكان تحديد هويته لأن كل ما يقوم به مبني على التقليد والتلون والبروز في صور مختلفة» "(١٢). هكذا يربط عناصر الحكاية ببعضها في ما يشبه البنية المغلقة، بحيث تفسر العناصر بعضها، وتتداخل فيما بينها لتشكل النسق العام للحكاية.

على هذا النهج الطريف حاور كيليطو ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والمقامات وحكايات عربية وخرافات مختلفة، وقرأ شعر المعري،



ومتاهات القول عنده.

إن شهر زاد لا تروي خرافاتها إلا ليلا، فهي تتحدث في الليل وتسكت عن الكلام صباحا، وفي ظل ثنائية الشمس والقمر يرى أن شهريار يمثل الشمس (خروجه من الصباح إلى آخر النهار، ممارسة سلطة الحكم، عند الانتهاء من مهامه يتوارى وتنتقل المبادرة إلى شهر زاد القمرية). إذا كان القمر يستمد نوره من الشمس فإن شهر زاد تستمد حياتها من شهريار، فهي تحت سيطرته وخضوعه، ولكنه خضوع ينطوي على خداع ومكر، فهي تروضه بالحكايات لتطيل أمد حياتها،» إنها مهددة بالموت، فهي والحالة هذه بين الحياة والموت، لا عيش لها إلا بالنور الذي تسرقه من الشمس« (١٣).

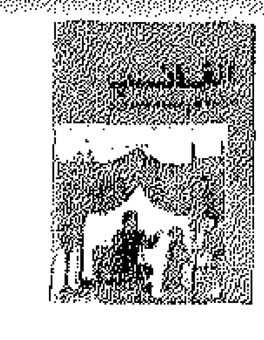


الحكاية – إذن – أساسها المراوغة ولعبة الخفاء والظهور، ومن ثم ينبغي التلصص عليها. وأكاد أزعم أن الصورة التي رسمها الناقد للمنفلوطي في كتابه "لن نتكلم لغتي" تلخص بدقة هوية الحكاية كما يتعامل معها كيليطو. في مقدمة هذا الكتاب قدم لنا ملامح المنفلوطي – وهنا يجب أن نتوقف عند دلالات الصورة – فهو الكاتب الذي لم يتقن أية لغة أوروبية، ومع ذلك – يقول كيليطو – كانت كل صفحة من صفحات كتبه تهمس بهذا السؤال: كيف أكون أوروبيا؟ دون أن تجهر به. لقد تقمص المنفلوطي شخصيات الكتاب الذين نقل عنهم نصوصه، ولكنه لم يثبتهم على غلاف كتبه. كان يظهر على الغلاف بعباءته وعمامته التقليدية، ولكنه كان يضمر تحديا لهويته الأزهرية،» ترى ماذا يوجد تحت العباءة؟ كيف كانت ملابسه الداخلية؟ لم أكن لأثير هذا السؤال الذي قد يبدوا سمجا لو لم أقرأ – يقول الناقد – أنه كان مولعا بالملابس الداخلية الأوروبية، أجل هذا ما يؤكده العارفون بأحواله« (١٤).

ماذا يوجد تحت العباءة؟ هذا هو سر السؤال. وهو نفسه السؤال الذي ينبغي طرحه على الحكاية: ماذا يوجد وراء ظاهر الحكاية؟ بهذا الهاجس نتجاوز طمأنينة اليقين وراحة الركون إلى الوضوح والمسلمات، وتغدو النصوص أشبه بالمتاهات وشبكات الاقتناص، ومن ثم فهي تفترض جنون الشك لا يقين العقل، قلق السؤال لا راحة الجواب.

إن دراسات كيليطو لا تجعلنا نحس متعة الحكاية فحسب بل نعيش متعة التحليل، وبقدر ما تقتنصنا شبكة الحكايات التي يدرسها، تأسرنا لعبة الأسئلة التي يطرحها عليها » إنها متعة يقظة وماكرة: إنها الابتسامة المقلقة لهذا المحل« (١٥). كما يقول عبد الكبير الخطيبي.

كاتب واكاديمي من الجزائر



الهوامش:

١- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٩٧، ص٢٣.

٢- الأدب والغرابة، ص ٢٤

٣- أنظر مقدمة عبد الكبير الخطيبي لكتاب " الأدب والغرابة " ص ٦

٤- عبد الفتاح كيليطو، الغائب: دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٧، ص ١٢

٥- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٩، ص ٦

٦- عبد الفتاح كيليطو، أبو العلاء المعري ومتاهات القول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص ٥٧

٧- المرجع نفسه، ص ٤٨

٨- راجع مقدمة المترجم لكتاب "حصان يتنشه" ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٥، ص ٥

٩- الغائب، ص ٥

١٠-عبد الفتاح كيليطو وآخرون، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣، ص ١٩

١١-الحكاية والتأويل، ص٧

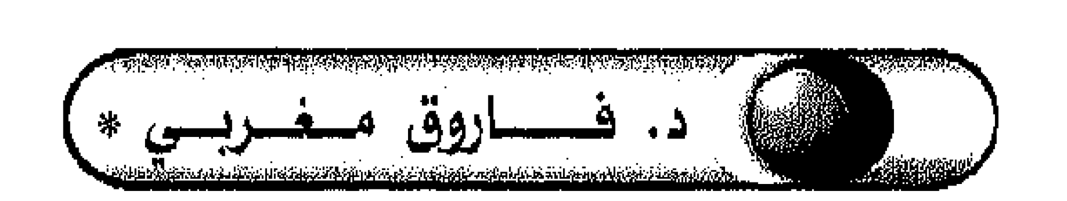
١٢-الغائب، ص ٣٤

١٣-الغائب، ص ١١

١٤-عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، دار الطليحة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ٨-٩

١٥-الأدب والغرابة، ص٦

وقفة على عتبات "باب اليمام"



د. فـــاروق مـغـربـي *

كان هاجس إجراء قراءة نقدية لمجموعة شعرية للشاعر الدكتور سعد الدين كليب، قد بدأ ينبثق منذ إهدائه لي مجموعته الشعرية "وأشهد.. هاك اعترافي"، ولكن ظروف العمل أرجأت هذه الفكرة مع تعديل جوهري مفاده أنني سأحوّل هذه القراءة إلى دراسة كاملة عن مجموعاته الشعرية كلها(١) حيث إن في هذه المجموعات جميعها، ألقا شعريا نفتقده في أيامنا هذه، ولكن صدور المجموعة التي تركز عليها هذه القراءة أعاد ترتيب الأوراق قليلا،(٢) مع الأخذ بالاعتبار بقاء المشروع الأول.



ينتظم هذه المجموعة خط إنساني شفاف، والواقع أنها خليط من التداعيات التي امتلكت على الشاعر حياته في وقت ما؛ سواء في البيت، أو في الحي، أو كان ذلك على الصعيد الشخصي، وذلك عبر موضوعات تعبر عن مضامين يلفّها لفيف غريب، إذ يجمعها الأسى، ويلفها الفقر، وتغلفها التقاليد، ويزينها الحب. وهكذا يغدو باب اليمام بابا ندخل منه، جميعا، إلى العالم الشرقي بأسره، وأشدّد على عبارة "العالم الشرقي"، عالم البساطة، والدروشة، والغيبيّات، و"اللاهوتيات" بامتياز؛ فالداخل من "باب اليمام"، يكتشف هذا العالم المليء بمثل هذه الأجواء، وذلك عبر أكثر من قصيدة مثل: "البيت"، "نوارة.. وماتت"، "صورة شخصية للسيد ف. ك"، "من معجم الروح"... إلخ.

أول ما يطالعنا به الشاعر في هذا الديوان هو قصيدة بعنوان "الشاعر"، والقصيدة تعدّ لفتة جميلة وذكية منه، أليس جميلا أن يعرف الشاعر نفسه إلى قارئه قبل أن يبدأ العمل بينهما؟. تتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع يبدأ كل واحد منها بمشابهة اللازمة القرآنية "أ.ل.م". ولئن كانت دلالة هذه اللازمة في القرآن، كما رأى أغلب المفسرين، تحديا للناس، بغية إظهار عجزهم على المجيء بمثل آياته، مع أنه يتألف من الحروف التي يستعملونها قراءة وكتابة وحديثا؛ فإن الشاعر في قصيدته ينأى عن مثل هذا المضمون، وإن كان من حقه أن يسعى لتأليف سفره الخاص؛ فالشاعر يكتب هذه الكلمات عبر المقاطع الثلاثة على الشكل التالي:

ألف.. لام.. وميم = ألم (ص ٧)

ألف.. ميم.. ولام = أمل (ص ٩)

ألف.. لام.. وقاف = ألق (ص ١٠)

إن الشاعر في المقطع الأول يعرفنا أنه مجبول بالألم، أما قالوا عنه إنه إنسان أعصابه فوق جلده؟ ثمة حساسية كبيرة عند الشعراء جميعا لالتقاط الألم، ولذلك قال:

ألف.. لام.. وميمْ

ينبت الشاعر في أصل الجحيمْ
شجرا أسود
مكسوا بطعم الريح
والوجد القديم(٣)

وليس بمستغرب وجود هذا الألم عند الشاعر، في عالم فطر على الظلم والشرور، على الصعيد العام، أما على الصعيد الشخصي الخاص فتكمن عذاباته من خلل كونه يحمل شخصية مشاكسة لا تقبل الأمور على عواهنها، ولا ترضى بالعادي، ولذلك فإن صداما ينشأ بينه وبين محيطه الذي لا يفهم حقيقة دوافعه؛ والواقع أن الشاعر يتحمل مسؤولية جزء كبير من هذه الآلام نتيجة نفسيته الموّارة.

المقطع الثاني ليس سلبيا بالمطلق؛ فهذه الفاتحة وحدها (أمل)، كفيلة بإضفاء اللون الأخضر على ما سيعانيه الشاعر:

ألف.. ميم.. ولام
يخرج الشاعر من منفاه
كي يلقي على الأرض السلام (٤)

ولأنه نصب نفسه سفيرا للسلام، مع إدراكه الكامل بأن هذه السفارة عناء كامل، فإنه قبل جميع التحديات:

هذه الأرض التي
منذ استراح الرب منها
ما استراحت
من تقاسيم الأفاعي
والهوام (٥)

ولم يقبل الشاعر هذه التحديات فحسب بل أعطى لسفارته صفة التقديس، فربما كان العالم بأمس الحاجة لمثل هذا العمل:

يخرج الشاعر من منفاه
كي يتلو عليها
من تراث الورد والعشاق
وجد المستهام (٦)

إن القارئ لا بدّ هنا من أن يركز على مفردة "يتلو"، التي تتخذ هنا بعدا إضافيا فتغدو دالا سيميائيا على العبادة التي يمارسها قارئ القرآن، والشاعر يجمع في تلاوته هذه

تكمن عذابات الشاعر من خلل كونه يحمل شخصية مشاكسة لا تقبل الأمور على عواهنها

عنصرين هما الورد والعشاق، والورد كما هو معروف عنصر لازم لكل عاشق؛ إذا الشاعر يعطي كل محتاج حاجته، ولندقق أيضا على مفردة "العشاق"، حيث إن إيرادها بصيغة الجمع لدليل على أن سفارة الشاعر سفارة جماعية، وليست فردية. وهذا ما يعطي مشروعه الذي نذر له نفسه بعده الإنساني عبر بثّ (الأمل)؛ هذا الغذاء الروحي الذي يحتاجه كل فرد لإكمال مسيرته، والتغلب على الصعوبات التي تعترضه.

المقطع الثالث في هذه القصيدة هو القسم الثالث للشاعر، فالشاعر قسم نفسه عبر قصيدته إلى ثلاثة أقسام آخرها هي مفردة (ألق)، والألق لغة البرق، وجميع معاني هذه المفردة تعطي دلالة اللمعان، والإضاءة، والظهور، والزينة. وهذه المعاني تخدم الشاعر فيما يريد له أن يتحقق:

ألف.. لام.. وقاف
يعلن الشاعر:
جمهورية الألفة والألّاف
مأخوذا بأسراب العصافير..
وما في القلب
من عشق زعاف(٧)

يمكن للقارئ أن يتنبه إلى التوليفات اللغوية الجديدة التي يمكن أن تخصص لها دراسة مفردة، فإذا كان السم الزعاف هو السم الذي يقتل بسرعة، والموت الزعاف هو الموت السريع، فإن ما في قلب الشاعر هو العشق الزعاف الذي سيعلن بوساطته جمهورية الألفة، وهو تعبير جديد من دون شك. هكذا قدّم الشاعر لنا نفسه بهذه القصيدة التي تشكل المفتاح الذي يفتح به "باب اليمام"، لندخل منه، ونكتشف ما يوجد خلفه.

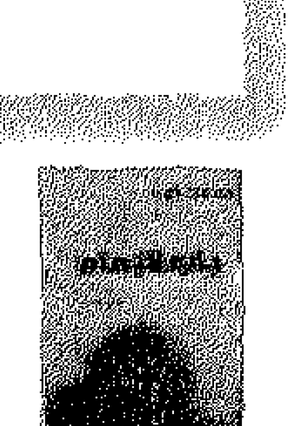
يمكننا أن نقسم هذه المجموعة، وفقا لمضمونها، إلى قسمين:

القسم الخاص: وهذا القسم يتشظى إلى أقسام ثلاثة هي:

- قسم شخصي يتضمن ذكريات الشاعر مع حيه، وبيته الذي ترعرع فيه، كما يستحضر صورة أبيه.
- قسم هو خليط من حالة صوفية أثيرة لدى الشاعر حاول من خلالها تناول بعض الأمور التي تحتوي في ثناياها على مخزون روحي مكثف لدى الناس عامة، وحالة وجودية نابعة من معاناة يعيشها، وهذه المعاناة ليست شخصية، ولكنها تعكس معاناة جيل بأكمله.
- قسم تحدّث فيه عن الأنثى والغزل.

القسم العام: وفيه يتناول الخيبة التي أوصلتنا إلى ما نحن عليه، كما أنه يقف على مآسي العراق الشقيق، عبر مقاطع تظهر انتماء الشاعر الحقيقي لأمته العربية.

الشق الأول من القسم الخاص خصه الشاعر لأيام الطفولة والصبا، عبر أكثر من قصيدة؛ ففي قصيدة "البيت" يعود بنا الشاعر إلى خصيصة مهمة تتمتع بها النفس البشرية إذ تنشدّ للطفولة وللقديم، مهما كانت هذه الطفولة معذّبة، وهذا القديم قاسيا؛ ففي هذه القصيدة يرسمك لنا الشاعر لوحة ملؤها الحنين لهذا البيت الذي ترعرع فيه، هذا البيت ليس فيه إلا البساطة، والفقر، والجوع، كما تزنّره بعض أسماء الله، وبعض التعاويذ التي تحرسه من كل مكروه. إن موقع هذا البيت يكمن في



قلب المدينة الفاضلة، وهو صنو الأم، اكتسب مع التراخي الزمني والبعد المكاني صفة القداسة المطلقة:

بيت بحجم القلب
ثدي الأم قبته
وزخرفه أغاني الروح
زقزقة الصغار..
ولمسة النعمى
.. هو الشغف الظليل
بلاغة الشرف العصيّ
محارة الرؤيا
.. ومحراب الغمام
من ذا يعيد الطفل
للبيت الحرام(٨)

إن كل ما يتمناه الشاعر هنا إنما هو عودة للجذور الأولى التي هي قرينة البساطة والألفة التي لاشك في أنه يفتقدها في عالمه الحالي.

في قصيدة "صورة شخصية للسيد ف ك" يقدم لنا الشاعر صورة رجل هو معادل موضوعي لكثيرين غيره، ومع أن هؤلاء كثر، إلا أن صورتهم مثالية تمثل كل إنسان بسيط مغلوب على أمره، دخل الإيمان قلبه، وسلّم أن الإنسان تسيره قدرة الله فقبل بها دون أدنى اعتراض:

رجل يشقى
كما عصفورة في جحر أفعى
ثم لا ينهار
لا يبتل بالشكوى..
ولا بالانحناء
رجل يشقى
وينثال الحبور البض
من أردافه
غبطته الكبرى وبلواه
بنا..
نحن الفراخ الزغب..
نحن الأشقياء(٩)

إننا لو أردنا أن نعرج على هذه القصيدة من منظور علم الاجتماع الأدبي(١٠) لأمدتنا بقيمة معرفية كبيرة لأمثال هؤلاء الرجال؛ الذين يعج مجتمعنا بأمثالهم، وما نظنه أن

كل ما يتمناه الشاعر هو عودة للجذور الأولى التي هي قرينة البساطة والألفة التي يفتقدها

كلمة "السيد" لم توضع عبثا، فهذا الرجل المغلوب على أمره في محيطه الخارجي يعاني الأمرّين من ربّ العمل، ومن المجتمع لضيق ذات اليد، إلا أنه سيد في بيته، وأمره مطاع، يستطيع أن يفعل أي شيء، وهذا الأمر قد يفسر قسوة الرجل الشرقي على أسرته، ولعل مثل هذه القسوة هي صمام الأمان الذي يمنعه وأمثاله من الانفجار أمام الضغط الخارجي، وهذا الأمر، تحديدا، يمكن أن يأخذ هامشا كبيرا من الدراسات التي لا نظن أنها أعطته حقه من الدرس. ولكن ما يميّز السيد (ف ك) في هذه القصيدة أنه رجل طيب بالفطرة، قضيته الوحيدة أسرته التي يفني حياته من أجلها، ومهما لاقى من الجور والتعب فإنه لا يتذمر:

رجل يزداد شكرا..
كلما زادت به الدنيا...
كآبه
هكذا كان أبي
عفّا
رهيف القلب،
من تلقائه
يصفو
ومن تلقائه
يبكي
ولا يبكي كآبه(١١)

إن أكثر ما يميز هذا الشق هو الوجدانية التي كانت تترك العبارات تنثال عبر التداعي الداخلي، ولعل تفعيلة متفاعلن وجوازاتها في القصيدة الأولى، وتفعيلة فاعلاتن وجوازاتها في القصيدة الثانية، وهما تفعيلتان طويلتان، قد ساعدتا على هذا الانثيال والتداعي الجواني الذي قرّبهما من البوح على الرغم مما يبدو عليهما من المباشرة.

القسم الثاني تناثرت قصائده عبر المجموعة كلها، ومما يتميز به هذا القسم أن الشاعر يتعرض لموضوعات قارة بشكل، يمكننا أن نقول عنه إنه زئبقي، لأن القارئ لا يستطيع أن يحدد موقف الشاعر من الموضوعات التي يبثّها في شعره، ويركن إلى هذا التحديد، وبخاصة تلك التي تتعلق بالموروثات الدينية، وبالقناعات المتوارثة، وبآليات التفكير التي يتبعها الناس.

قصائد هذا القسم هي:
"من معجم الروح"، و"رائعة الصلوات"، و"راحة"، و"نوارة وماتت". في قصيدة "نوارة وماتت"، ثمة رثاء على الطريقة الحسينية لزهرة فارقت الحياة قبل أوانها، ونلمس في هذه القصيدة شيئا من المازوخية التي تتلذذ بالألم، والقصيدة برّمتها ذات كثافة شعرية عالية، ودلالات المعاني مفتوحة أمام القارئ على آخرها؛ فالعنوان يشي بالمؤنث، ولكن الشاعر يبدأ مباشرة بكلمة "ومات" التي تعود على المذكر. أما لغة القصيدة فهي على لسان "العجائز"، اللواتي يتذكرن خصال المتوفى، ومهما كان المتوفى؛ شخصا، فكرة، فالقارئ سيحار أمام ما يريد الشاعر؛ فبوح العجائز وتذكّرهن يحيل إلى تراخ زمني، أما النوّارة، وهي الزهرة، فهي لا تحيل إلى طول العمر، مما يجعلنا نرجح أن يكون المقصود شيئا معنويا لا علاقة له بالزمن:

يعلن أسماءه في سماء الحديد
أنا الكائن الغيث
عبد الأزقّة
أسلمت قلبي
لعصفورة في النشيد

أنا المستباح
بما يكنزون
الذبيح
بما يفرحون
الذي
واللواتي
الذين استفاقوا
على دمّل في الجبين
أنا...
ثم أغفى على موته
شاهدا
وا نحيب الشهيد(١٢)

قصيدة "راحة" هي لوحة مؤلفة من مقطع كبير نوعا ما، ومفادها أن راحة الشاعر المطلقة هي الموت، والمعروف أن الموت في النظرة الشعبية يشكل راحة من تعب الدنيا، ولكن هذه النظرة هي نظرة المؤمن الذي ينتظر الجنة لقاء إيمانه في الحياة الدنيا، أما شاعرنا فإنه ينشد الراحة بشكل مادي؛ إذ ليس في كلامه ما يشير إلى المعنى الأول:

أعدّي لي النعش...
رأسي
وجيع
وقلبي..
مباح
أعدّي لي النعش..
لا تحزني
فظّة
هذه الأرض
من خبث
قدّها الله
ثم استراح(١٣)

الخبث لغة هو النجس، وهي كلمة قاسية جدا لا تتناسب مع وصف الأرض، (الحياة)، ولكن هذا المعنى، كما هو واضح، صادر عن إنسان (شاعر)، يعاني أشد المعاناة في معيشته، وهي معاناة وجودية جعلته يرى في الموت الراحة النهائية له، ومما لا شك فيه أن الشاعر قدّر أن اللون الأسود الغامق هو الأصلح للوحته؛ فقد أطبق عليه اليأس تماما حتى وصل إلى هذه الدرجة من السوداوية.

في قصيدة "رائعة الصلوات" يضعنا الشاعر مباشرة أمام "النفّري في "المواقف" و"المخاطبات"؛ ولا يكتفي بذلك بل إنه يتمثل أسلوب خطابه، ورؤيته، ومحاولته كشف المخبوء عبر الرؤيا الصوفية:

أوقفني في المحراب..
وقال
ما بين دمشق وبيت المقدس
بسملة...
أو.. موّال!!(١٤)

من المعروف أن القصيدة الصوفية لها سمات خاصة، وثمّة مصطلحات صوفية معروفة لمن خبر هذا النوع من الشعر ولعل من أكثرها أهمية: الكشف، والتخطي. وفي المقطع السابق يحاول الشاعر أن يجسّد هذين المصطلحين معا؛ فتتماهى المسافة بين دمشق وبيت المقدس وذلك للمكانة التي تحتلها هاتان المدينتان من جانب، ولعمق الصلة بينهما من جانب آخر. والقصيدة كلها تسير على هذا النسق، ويتوالى معجمها الصوفي لنعثر على ألفاظ مثل: "المحراب، يتحيّر، باب الأيقونة، طاش، تلتبس، العارف، العرّاف،... إلخ. ولتصبح القصيدة في النهاية مجموعة مكثفة ومتراصة من الألفاظ تتولد الحكمة من ثناياها:

أوقفني... قال

الموت في النظرة الشعبية تشكل راحة من تعب الدنيا وهي نظرة المؤمن الذي ينتظر الجنة لقاء إيمانه

هذي الشهوة
من بيت الحكمة
لا تدخل..
في بيت المال(١٥)

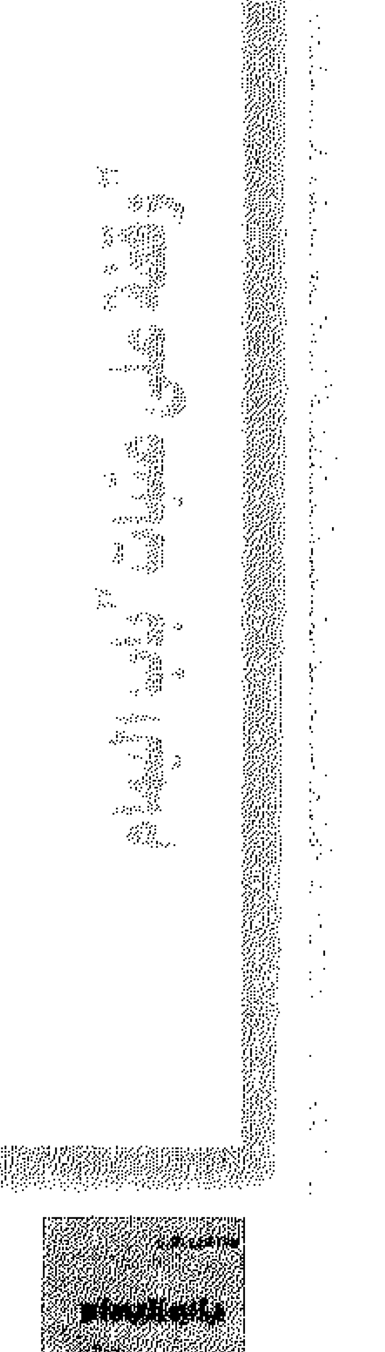
القصيدة الأخيرة في هذا الشق هي قصيدة "من معجم الروح"، وهي تسير على نسق سابقتها، ولكن أول ما يلفت الانتباه إليها أن الشاعر قد أفرغ فيها جلّ طاقته الفنية:

في صحن الجامع
كان الطير
يتقافز
ينقر ما يتساقط
من صلوات
في صحن الدير
كانت راهبة
تتصاعد من وجد
حسرات(١٦)

المقطع السابق يعكس للمتأمل صورة بصرية. حركية قل أن نجد مثلها في المجموعات الشعرية الحديثة، نجد هذا من خلال ألفاظ مثل: يتقافز، يتساقط، ينقر، تتصاعد.. والشاعر قد جمع بين ثنائيات تنصهر في بوتقة الإنسانية كلها؛ فقد جمع بين الجامع والدير، الجسد والروح، السكر والصلاة، النور والديجور.. إلخ كما نجد أن الشاعر قد جعل الأنثى تتسلل إلى نسيج هذه القصيدة لتمنح القصيدة برمّتها شيئا من الدفء، وليثبت أن المرأة تدخل قاموس معاناته الوجودية:

شيء ما يتنفس في الفنجان
رائحة القهوة...
أم قبلتها
وهي ترفّ
على أعضائي
أم... ذاكرة الأحزان؟!(١٧)

والقصيدة في مجملها مجموعة تأملات تنضح بالحكمة، وهي تأملات ليست ناجزة تعبر عن حالة نسقية معروفة، وإنما هي تأملات صوفية عن حالات نراها تدور بين ظهرانينا، ومقاطعه في هذه القصيدة



صوفية بامتياز، والصوفية التي نعني هي صوفية حديثة . إن جازت لنا التسمية . إنها طريقة تفكير عصرية قدمها الشاعر، وقدمها آخرون غيره، ولعل على رأسهم الشاعر "أدونيس"، وضمير الغائب في هذه القصيدة هو محور الكثافة الشعرية، إذ إن السياق لا يشير مباشرة إلى صاحبه:

من عادته
أن يسكر في الحانة شهرا
ثم يصلي خلف إمام المسجد
طول العام
هل كان يكفّر عن ذنب
أم يستغرق... في الأحلام؟!(١٨)

ثمة ملحق لهذا الشق نجده في قصيدتين تعكسان حالة يأس وفراغ أطبقتا على الشاعر، هاتان القصيدتان هما قصيدة "وهكذا"، وقصيدة "وشم الهلاك". وكمثال فإن القصيدة الثانية تعبر عن حالة غربة، نرى، أن الشاعر عاشها في وطنه، ومع أنه يتحدث عن الغربة والغريب، إلا أن الغربة فيها تحولت إلى اغتراب حاد دفع الشاعر ثمنه من أعصابه:

هي الريح تنهال
مجنونة
تتناسل في المعدن البشري
معادن لاحمة
أو طحالب فاسدة
أو دمى رخوة
أو جوانح من تعب...
وانتهاك(١٩)

لقد عبّر الشاعر في هذا القسم عن تساؤلات وجودية كانت تشغل عليه تفكيره، منها ما كانت تساؤلات على شكل صوفي، ومنها ما خرج بشكل مأساوي. وقد ارتأى الشاعر لهذه التساؤلات أن تخرج تأملية، ولعل الحرفية الكاملة نستطيع أن نتبيّنها من خلال نظرة موضوعية للإيقاع الموسيقي على قصائد هذا القسم، فالحركية التي أشرنا إليها في قصيدة "من معجم الروح"، على سبيل المثال، تشكل ظاهرة فنية كاملة؛ فالشاعر وفّق فيها باختيار تفعيلة الخبب "فعلن"، الخفيفة والسريعة والتي يشعر ناطقها أنها تكاد تتفلت من لسانه. الخاصية الثانية التي تتميز بها قصائد هذا القسم أنها تعكس حالة شريحة كبيرة من شرائح المجتمع بدقة كبيرة، حيث إن كثيرا من هؤلاء يعيشون حالة تناقض حقيقية تجعلهم يجمعون، في بعض الحالات، بين الكفر والإيمان، السكر والصلاة، الحشمة والتحلل...إلخ.

الشق الأخير من هذا القسم هو ذلك المتعلق بالغزل، وقصائده خمسة فيها غزل سام، وممتع، وعلى مستوى عال من الإبداع. القصائد على التوالي هي: "باب اليمام"، "قصائد من أجلها"، "امرأة"، "جنية"، "أيقونة". و قارئ هذه القصائد يستطيع أن يعثر على كل ما يطلبه من القصيدة الغزلية؛ فالمرأة خارقة الجمال تتجلى فيها كل آيات الحسن:

لسحرها الممتد...
حتى آخر القصيدة
تحية العصفور
تلتف حول خصرها
كوردة من نور(٢٠)

والشفافية موّارة تفيض على العبارة الشعرية فتحيلها طقسا خاصا بالعشاق المتيمين الذين تستحوذ عليهم الصبابة والجوى فتجعل بهم مسا من الجنون:

جسد... أم كلمات
تتنزّل
من ملكوت الشهوة
أم... صلوات؟!(٢١)

والصور الشعرية تتسم بالجدّة والإبداع، ها هو ذا يجعل المرأة تنثال، ومن ينظر إلى هذه الكلمة يظن أنها ستنثال كالماء، ولكن القارئ سيفاجأ بأن الأهازيج هي التي تنثال، ثم يظن القارئ أن الأهازيج شيء صوتي، وإذ به يفاجأ بأن هذه الأهازيج ليست أصواتا بل هي ياقوت ورمان. وهكذا تتكرر إبداعات الصورة لديه:

هذه المرأة
لو تدخل في المرآة
لانثالت
أهازيج من الياقوت
والرمان
لو تفتح باب الورد
لابتلَت يدي
بالنعميات
المهلكه(٢٢)

أما اللغة الشعرية فإنها تعيدنا إلى مقولة "السهل الممتنع"، فالشاعر جعل من قصائد الغزل، تحديدا، دفقات محكمة السبك، ولعل من ميزات هذه الدفقات أنها مصنوعة بحرفية تخفي هذه الصناعة، وهنا مكمن الإبداع:

قبلة...
أنت فيها
هي الكاف والنون
لا شهوة الشعر تسطيع إفشاءها
لا الجنون
قبلة..
غافلتني
على حين وجد
وألقت بأفيائها
في لظاي الحنون
ثم.. لا.. ثم
قد كان
ما لا يكون...!!(٢٣)

مما لا شك فيه أن القارئ الحذق ستستوقفه عبارات مثل (قبلة أنت فيها)، أو (غافلتني على حين وجد) أو (في لظاي الحنون)...إلخ، ويرى كيف تجمع بين البساطة والإبداع، فهي، على بساطتها، جديدة كل الجدة، فتعبير قبلة أنت فيها، البعيد عن التقليدية، يسهم في إضفاء حالة دمج نوعية للعشق الذي يتألف هنا من العشيق وعشيقته، مضافا إليهما حالة القبلة نفسها، والتي تكتسب هنا بعدا إضافيا يعطيها سموا وتماهيا فريدا. والقول نفسه ينطبق على تعبير "على حين وجد" غير التقليدي، والذي يعكس للقارئ أن الشاعر

مسكون ومأخوذ بحالة الوجد التي يعبّر عنها.

تشكل قصيدة "باب اليمام" ذروة هذا القسم، ففيها تجتمع جميع الصفات التي ذكرت سابقا، من شفافية وصورة ولغة. ولعل هذا الزخم الذي أدركه الشاعر في قصيدته، هو السبب الذي جعله يختارها عنوانا لمجموعته كلها، واليمامة هي واحدة من أكثر الطيور وداعة ورهافة، وجميع دلالاتها تتناسب مع ما يحمله موضوع الحب من رقة وألفة، ولا نشك بأن الشاعر قد قصد بها المرأة التي رأى فيها هذه الصفات. ولعل إيراد العنوان بصيغة الجمع لدليل على أن هذه الصفات يحمّلها الشاعر لجنس النساء بالمطلق. والقصيدة تصور حالة الشاعر الذي دخل حالة العشق، فازّينت حياته، واخضرت ساحة قلبه الجديب:

آن لي أن أدخل القيثار
من باب اليمام
خارجا
من ردهات الليل
من جثمانه الرطب
ومن لاهوته الفظ الحرام(٢٤)

والشاعر يخاطب محبوبته بصيغة المذكر، وهذا أمر شائع في قصائد الحب القديمة والحديثة، على أن خطاب الحبيبة بالمذكر في هذه القصيدة له وظيفة تكثيفية تعطيها دلالات إضافية؛ إذ إن ابتعاد القصيدة عن المباشرة والخطابية، يجعلها لا تنحصر في نسق دلالي واحد، ويصبح موضوع الغزل، وخطاب الحبيبة، مستوى من مستويات عديدة يمكن أن تحملها القصيدة؛ كالتعبير عن حالة معنوية جلبت السرور، أو حالة متخيلة يتمنى الشاعر حدوثها:

(.........)

صرت لا ألوي على عشب
ولا أبتل بالنعمى
علاني
هيكل الظلمة والحيف

يشجب الشاعر الجبن الذي تأصل فينا وأدى إلى وصولنا إلى هذه الحالة المخزية

نقيق البرد
طاغوت الرخام
هيكل أشبه بالدمل
قديس له شكل العظايا
والمصلون الهوام
فارتفق بي
ليس للموتى اليتامى
غير هذا الحسن
مفتوحا
على باب اليمام(٢٥)

باب اليمام هو الباب الذي يحب الشاعر دخوله، وسواء أكانت اليمامة شيئا ماديا، أم معنويا فإنها حالة يتمنى الشاعر حدوثها، أو القبض عليها.

القسم العام يخرج إلينا الشاعر فيه عبر قصيدتين: الأولى تظهر حالة البؤس التي وصلنا إليها بطريقة غير مباشرة، وهي بعنوان "قصيدة الريح".(٢٦) وهي عبارة عن شكوى نفسية يبثّها الشاعر لحمامة يسقط عليها حاله المأزومة ويجعلها تعاني ما يعانيه من الإحباط نتيجة ما آلت إليه الأمور، وهذه القصيدة تقترب في نسجها من المونولوج الداخلي الذي يجعل القصيدة صادقة فنيا، وأرق الشاعر الشخصي ناتج عن همّ جماعي عام، يؤكد الشاعر عبره انتماءه الوطني العام:

هي صخرة
تعلو بكلكلها
ونسقط
في مهاوي الخوف
نفتح
مجدنا للذل
محرابا
ونرفع عاليا
نخب النعامه(٢٧)

الواضح من هذا المقطع أن الشاعر يشجب الجبن الذي تأصّل فينا، وأدّى إلى وصولنا إلى هذه الحالة المخزية من الذل، ومن المعروف عند العرب أن النعامة ترمز للجبن حيث إنها تدفن رأسها في الرمل عند أول بادرة خطر تواجهها، وهذا ما جعلنا نخرج بخفي حنين:

قد غرّبتنا الريح..
ها إنا على سفر
حقائب نحن
هزّأها المدى عبثا
أضعنا نرجس الأحباب
لا نجدا أصبنا...
لا تهامه(٢٨)

ولذلك يصير هذا العصر الذي ننتمي إليه "عصر الدمامة، ص ٢٨، وفحوى القصيدة، باختصار دعوة لعدم الركون لما هو قائم.

القصيدة الأخيرة تناول فيها الشاعر الجرح العراقي الذي أدمى العرب جميعا، وعنوانها: "من المقام العراقي"، وتتألف من مجموعة من المقاطع هي على التوالي: تمثال، معارضة شعرية، مشابهة، صلاة الغائب، مفارقة، النجف، موّال. لقد عبر الشاعر في هذه القصيدة عن كل الإحباطات والمآسي التي يشعر بها كل مواطن عربي تابع عن كثب ما جرى في العراق، عبر استحضاره لثوابت شامخة فيه تبدأ بالشاعر بدر شاكر السياب، لتمر بمدينة الرصافة، فالنجف، وقد أجرى مقارنات مع أوابد تاريخية هي على درجة كبيرة من الذكاء؛ فإذا كانت عيون المها هي التي تقع بين الرصافة والجسر قديما، فإن الشاعر يجري معارضة شعرية لهذا البيت المشهور قائلا:

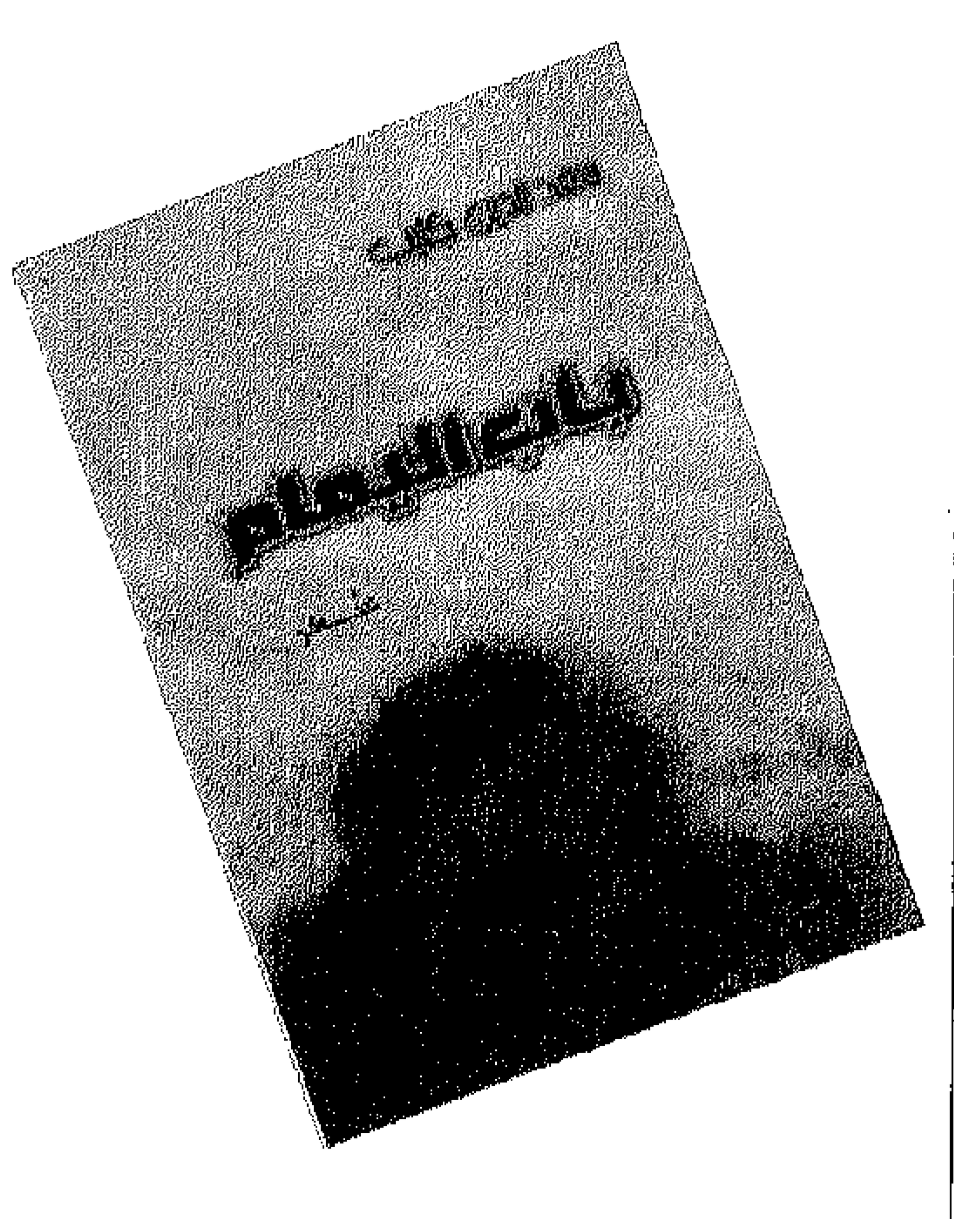
ليس بين الرصافة والجسر
غير اليتامى
وظل الجراد
لم يعد من تواريخ هذي البلاد
غير مجد الحداد(٢٩)

هـذا مـا آلـت إليـه أمـور المـدن العراقي، وهـذا ما حدا بالشاعر أن يعقد هذه المشابهة:

إرم ذات العماد
بلد ما مثله
بين البلاد
... غير بغداد(٣٠)

وهـذا مـا جعله فـي النـهايـة يقيم عليها صلاة الغائب بشكل فيه طرافة ومرارة، لأن من أدى هذه الصلاة ليس من يقيم عادة صلاة الغائب:

هذه بغداد...
أم هذي سدوم!
جثّة تنداح في الموّال
أم ريح سموم!
يا لها من قرية خاوية
. لا عرش فيها .
ليس فيها .. نائحة
مرّ هولاكو عليها ..
كان يتلو



الفاتحه!(٣١)

إن وضع ثلاث إشارات تعجّب في هذا المقطع لدليل على أن الشاعر وصل إلى قناعة مفادها أن ما يجري في العراق هي أشياء لا تصدق. وتأتي خاتمة القصيدة بموّال عراقي على درجة كبيرة من الدلالة، والمعروف أن الغناء العراقي، بشكل عام، يميل إلى الحزن القريب من البكاء، ويصل فيه الغناء إلى مرتبة قريبة من النواح:

يا حادي الأرواح سلّم لي
على السياب
مات الذين نحبهم
وتكاثر الأغراب!
من منزل الأقنان
حتى منزل الموتى
دم يرتج
أدعية تجفّ
مباءة تعلو
خطى... ترتاب(٣٢)

ويختتم الشاعر مواله (قصيدته)، بذكر السياب مرة ثانية ليرى بعينه حجم الدمار الذي حل في هذه المدينة.

هـذه وقفـة، ليست متأنية، على المجموعة الشعرية، "باب اليمام"، وهـي ليست متأنية لأن ثمة قضايا فنية كثيرة موجودة فيها، يمكن أن تدرس، سواء على صعيد الموسيقا، أو الصورة، أو الكثافة اللغوية، كما أشرنا، والحقيقة أن باب اليمام هو بوابة كبيرة يستطيع القارئ أن يدخل منها إلى عالم كامل فيه كل شيء، هذا العالم هو عالم الشاعر، عالمنا نحن، العالم الشرقي بكل ما يحمل بين طياته من الإيجابيات والسلبيات التي نمتلئ بها.

*كاتب من سوريا

الهوامش:

١- أعني المجموعتين اللتين سبقتا المجموعة المذكورة، وهما: "الشبح" و "الغناء فوق الياس الخصيب".

٢- باب اليمام، د. سعد الدين كليب، دار المركز الثقافي للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧م. تجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من وضع الخطوط العريضة لقراءة هذه المجموعة بشكل مسبّق، إلا أنني استفدت كثيرا من آراء بعض الأصدقاء في أثناء جلسة كانت تتناول هذا العمل ومنهم: الدكتور نضال الصالح، والأستاذ وفيق خنسة، والدكتور وفيق سليطين، والأستاذ سمير عامودي، والدكتور علي الصالح.

٣- باب اليمام، ص ٧.

٤- المصدر نفسه، ص ٩.

٥- المصدر نفسه، ص ٩.

٦- المصدر نفسه، ص ١٠.

٧- المصدر نفسه، ص ١٠.

٨- المصدر نفسه، ص ١٥

٩- المصدر نفسه، ص ٤٤ـ ٤٥.

١٠- ينطبق هذا الكلام أيضا على قصيدة "البيت"، حيث إنها تعكس نموذجا للبيوت في حي من أمثال هذا الحي إذ تعشش في هذه الأحياء البساطة مع الخرافة والجهل.

١١- المصدر نفسه، ص ٤٨ـ ٤٩.

١٢- المصدر نفسه، ص ٣٢ـ ٣٣.

١٣- المصدر نفسه، ص ٧٣ ـ ٧٤.

١٤- المصدر نفسه، ص ٦٩.

١٥- المصدر نفسه، ص ٧٢.

١٦- المصدر نفسه، ٥١ـ ٥٢.

١٧- المصدر نفسه، ص ٥٤.

١٨- المصدر نفسه، ص ٥٤.

١٩- المصدر نفسه، ص ٤٠.

٢٠- المصدر نفسه، ص ٩١.

٢١- المصدر نفسه، ص ٩٣.

٢٢- المصدر نفسه، ص ٨٨ـ ٨٩.

٢٣- المصدر نفسه، ص ٨٤ـ ٨٥.

٢٤- المصدر نفسه، ص ١٧.

٢٥- المصدر نفسه، ص ١٩.

٢٦- يمكن أن تقام دراسة كاملة للفظة "الريح" التي تأتي عند الشاعر دليلا على الخراب والتدمير والبؤس والظلم والإجهاض، وقد وردت مرات عديدة في هذه المجموعة، انظر على سبيل المثال صفحات (١٨، ٢٣، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٦، ٣٧، ٤٠، ٦١، ٦٥، ٧٥. وقد وردت باستعمالات أخرى في الصفحتين (٥٢، ٥٣)، واللافت للنظر أن الشاعر استعمل لفظة الرياح بالدلالة السلبية ذاتها، وهذا أمر قد يبدو مغايرا لما اصطلح عليه الشعراء المحدثون. انظر ص ٣٨.

٢٧- المصدر نفسه، ص ٢٦.

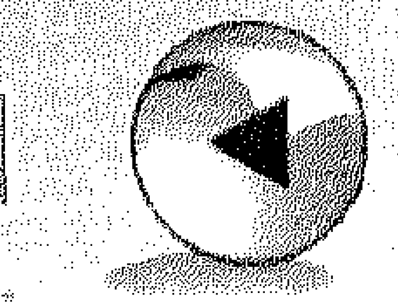
٢٨- المصدر نفسه، ص ٢٧.

٢٩- المصدر نفسه، ص ٥٨.

٣٠- المصدر نفسه، ص ٥٩.

٣١- المصدر نفسه، ص ٥٩ ـ ٦٠.

٣٢- المصدر نفسه، ٦٤ـ ٦٥.



استدراكات

أمجد ناصر*

قصور في الصحراء

سيجد زائر الصحراء الاردنية في هذا الفضاء المفتوح الذي لا تكاد تتغير طبوغرافيته، اضافة الى بعض تجمعات البدو الذين هجروا، أو اجبروا على، هجر حياة الترحال السابقة واستقروا في امكنة بعينها، قصورا فريدة قد لا يكون هناك مثيل لها في العالم العربي.

قصور في الصحراء؟

قد يبدو هذا غريبا بعض الشيء.

فالقصور تقام، عادة، في المدن.

فهي شارة المُلك وعلامة السلطان.. أو رمز رفاه المدينة وقد تراكبت، بعد شبوبها عن الطوق، طبقا فوق طبق. لكن هذه الظاهرة الاردنية الفريدة تجد تفسيرها، جزئيا، في تاريخ المكان بوصفه طريقا اجباريا للتجارة بين اطراف العالم القديم.

فمن الهند والجزيرة العربية كانت تتدفق سلع تلك الأيام الى اوروبا، محمولة على ظهور الجمال، سالكة طريق التجارة القديم المسمى "الطريق السلطاني" الذي هو طريق اردني بامتياز، ومرت على حجارته المرصوفة حوافر خيل اباطرة وقادة عسكريون وتجار وجوابو آفاق. طريق لو قدر له ان ينطق لكنا سمعنا اليونانية والرومانية والآرامية والعربية والمصرية الفرعونية والهندية الخ..وكم مرة خيّل لي، وانا اقف على طرف منه، انني اسمع لغة هوميروس وأوفيد والمسيح وامرىء القيس؟

تنسب قصور الصحراء الى الأمويين.

ولكن هذا النسب، على ما يبدو، ليس سوى الحلقة الاخيرة (والازهى) في سلسلة المصائر الحضارية التي عرفتها هذ القصور. فالأبحاث الاردنية في هذا الشأن، وهي قليلة للأسف، ترجع أصل معظم القصور الصحراوية الى العهد النبطي، ثم الى العهد الروماني بعد سقوط الحاضرة النبطية البتراء بيد الرومان في القرن الاول الميلادي، والغاية منها في كل العهود السابقة على الامويين واحدة: اقامة محطات استراحة (او قلاع عسكرية) على طريق التجارة وحمايته من القبائل البدوية التي كانت تغير على القوافل وتنهبها.

ومع مجيء الاسلام وقيام الخلافة الاموية كانت "الطريق السلطاني" قد كفت عن ان تكون شريان التجارة العالمية، واضمحلت الحواضر التي عمرت الاردن الجغرافي الحالي ردحا طويلا من الزمن، وصار المكان مجالا طلقا (ولكن من دون غنائم تذكر) للقبائل واقتصرت اهميته على قوافل الحج الشامية.

غير أن التاريخ يقطع من هنا ويصل من هناك.

فالمجال الصحراوي الاردني الذي لم يعد ممرا اجباريا لطريق التجارة القديم اكتسب اهمية استراتيجية اخرى في الصراع على الخلافة بين الامويين من جهة ومَنْ التف حول آل البيت من جهة اخرى. فهو موطن لعدد كبير من القبائل العربية التي تقاطر الطرفان على خطب ودها، حتى يقال ان ميسون زوجة معاوية بن ابي سفيان البدوية صاحبة القصيدة الشهيرة التي تسببت في طلاقها هي بدوية اردنية!

ولفهم الاهمية الحيوية لهذا المجال يكفي ان نذكر ان الدعوة العباسية انطلقت من منطقة "الحميمة" في جنوب الاردن التي لا تبعد كثيرا عن تلك الطريق التاريخية.

الصراع على تأليف قلوب القبائل الاردنية واستمالتها ليس، على الاغلب، سوى سبب واحد لاعادة الاعتبار للصحراء وقصورها. فالامويون الذين اصبحوا، في اعوام قليلة سادة العالم القديم واستقروا في عاصمتهم الامبراطورية دمشق، ظلوا يحنون الى الفضاء الاول الذي انطلقوا منه: الصحراء.

هكذا استعادت الصحراء الاردنية بعض اهميتها السابقة، فأعيد ترميم قصورها القديمة او انشئت قصور جديدة فيها ولكن لأغراض اخرى غير تلك التي انشئت القصور القديمة من اجلها، فصار بعضها اشبه بالمصحات والمنتجعات، او مجرد اماكن للهو والقصف اللذين، ربما، لم يكن خلفاء بني امية قادرين على ممارستهما في عاصمة الخلافة ، وهذا ما تعكسه المرافق الجديدة التي لم تعرفها هذه القصور سابقا، وكذلك الرسومات التي تزين جدران بعضها.

---

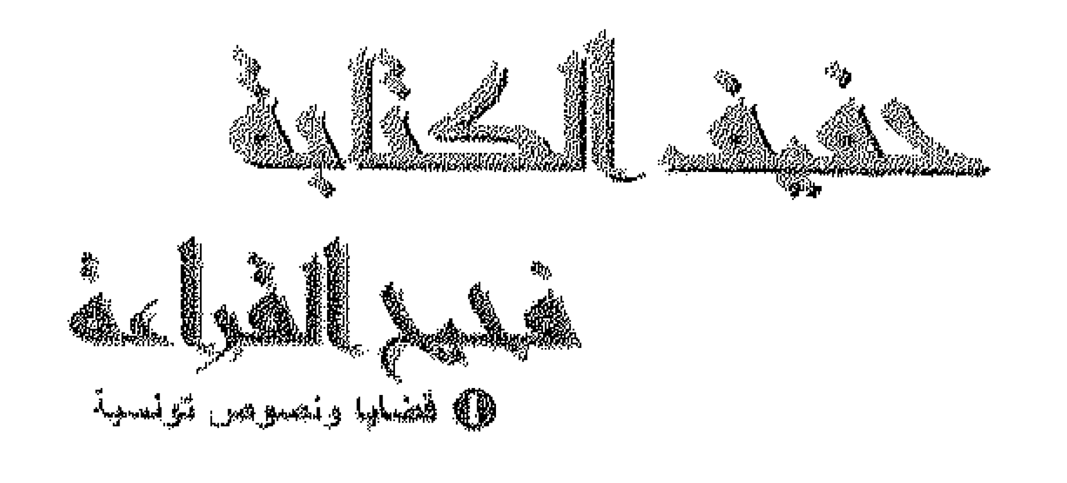
* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن

«حفيف الكتابة، فحيح القراءة» للطاهر الهمامي:
مائة عام من الأدب التونسي على كف عفريت أو البحث عن أسطورة الطليعة والطليعيين !!

ناجي الخشناوي *

تمتلك مدونة الإبداع التونسية التي أنتجت خلال المائة سنة الأخيرة، خاصة في مجالي الشعر بمختلف أشكاله، والنثر قصة ورواية ونقدا وتأريخا... سلطة مرجعية فكرية و« روحية »لا تزال رهينة الغوامض والحوالك، وشديدة الالتباس على من يروم التوغل في تفاصيلها وحيثياتها وفك مستغلقاتها من جهة الإبداع، أو من جهة الإبداع عن الإبداع، ذلك أن الأعمال التي حاولت الإلمام بهذه المدونة قد « راوحت بين تأريخ الجنس الواحد، وتاريخ مجموع أجناس الأدب في حقبة زمنية محدودة... كما راوحت بين الاقتصار على التراجم، وتعزيزها بنصوص مختارة أو سلوك مسلك التحليل والتعليل...»،

الطاهر الهمامي





2006

فلا مؤلفات زين العابدين السنوسي ومحمد صالح الجابري وعبد السلام المسدي وجعفر ماجد وتوفيق بكار ومحمد محفوظ واحمد ممو ومحمد صالح بن عمر ومحمود طرشونة ومحي الدين خريف وجون فونتان وصالح القرمادي وعمر بن سالم والطاهر الهمامي وحسين العوري والمستشرقة الاسبانية خوزيفينا فقليزون... «أحرزت على رضاء الجميع» مثلما يشير الى ذلك الطاهر الهمامي ضمن آخر كتاب أصدره «حفيف الكتابة، فحيح القراءة».فقد طرح الشاعر الطليعي والجامعي التونسي الطاهر الهمامي بين أيدي القراء، التونسيين والعرب، كتابا تأريخيا/نقديا أصدره «كالعادة» على نفقته الخاصة بمطبعة فن الطباعة بتونس في ديسمبر تخيّر له من العناوين «حفيف الكتابة، فحيح القراءة» وألحقه بعنوان فرعي ينص على أن فعلي الكتابة والقراءة سيحومان تحديدا في «قضايا ونصوص تونسية» وقدم ضمن متنه هذا ما حدده بجزء «من مادة نقدية كانت وليدة العقدين الماضين» طالت «رباعي الشعر والقص والنقد والتأريخ... ولا سيما اللحظة الطليعية»، ولئن يشي محتوى هذا المنجز النقدي منذ عتبة دخوله بأنه سيكون عملا تحقيبيا وتصنيفيا لفترات متراوحة ومتواترة من تاريخ الأدب التونسي، فإن الشاعر والجامعي الطاهر الهمامي يعلن منذ البدء بأنه سيتوخى ضمن هذا المنهج مسلكين «المسلك النوعي القائم على رصد التحول المفهومي والوظيفي الذي تلوح به البيانات والشعارات والسجالات وسائر النصوص المصاحبة للنص الإبداعي، والمسلك الكمي القائم على رصد الحد الضروري من

الوفرة النصية الإبداعية».

وقد وزع الطاهر الهمامي «حفيف الكتابة، فحيح القراءة» إلى بابين، وسم الأول بعودة الطليعة وضمنه «فجّرَ» عديد المسائل الأدبية والشعرية مثل التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، وسؤال الوزن عند شعراء الطليعة، وقصة القصة في حركة الطليعة، والنقد الطليعي ومحنة الانبهار، وتباريح المصطلح في أدب الطليعة، ليختتم هذا الفصل برصد حركات المشهد الشعري التونسي ومساعي التزييف التي طالته.

أما الباب الثاني من الكتاب فقد وسمه الطاهر الهمامي بإطلالة على نصوص، وضمنه أجرى الشاعر معوله النقدي في أغاني الحياة للشابي ليبين جدل الفن والواقع، وفي «حائية» منور صمادح ليقف على نقاط اختلاط الجد بالمزاح، كما قرأ نص حب للشاعر صالح القرمادي قراءة سيميائية، لينتهي إلى ديوان «الزهرات» لأبي بكر سعيد ويقف على بعض الملامح الشكلية وفقا لقراءة وصفية إحصائية.

ولئن كانت أغلب المقاربات المجمعة ضمن هذا المتن النقدي، الذي ينضاف إلى المكتبة التونسية، سبق وأن قدمها الطاهر الهمامي إما في إطار التدريس الجامعي، وإما في إطار المحاضرات والملتقيات التي ساهم فيها تونسيا وعربيا، فإننا نقف من خلال عناصر «المقدمة» التي صدر بها الشاعر الطليعي كتابه هذا، والتي عنونها بحصاد القرن العشرين من الأدب التونسي (مسعى إحاطة) على جسامة هذا المنجز النقدي رغم صغر حجمه، إذ أن القرن العشرين مثلما قدمه لنا الطاهر الهمامي في علاقة بالأدب كان قد «شهد اهتزازا غير مسبوق لأسس الزوج التقليدي شعر/نثر ولحدود الأجناس التي قامت على أساسه، وجهاز مفاهيم النظرية الأدبية وتسمياتها ومصطلحاتها وبدءا من موفى ستينات القرن ومع الفورة التجريبية التي عرفتها الساحة العربية عموما والتونسية خصوصا بدا كما لو أن الشعر لم يعد شعرا، والقص لم يعد قصا، والنقد لم يعد نقدا... والأدب لم يعد أدبا...» طبعا الى جانب «صعوبة الحسم في الرؤى الفنية الفكرية الحاكمة لنصوص القرن وحسبانها على التحديدات التقليدية».

وقد قسم الطاهر الهمامي مدخله الى المشهد الأدبي بتونس القرن الماضي، ضمن مقدمة «حفيف الكتابة، فحيح القراءة»، الى أربعة أجزاء مثلت «حلبة» الكتابة والقراءة لدى شعرائنا وكتابنا ونقادنا ومؤرخينا، فأما الشعر فقد أفرده الشاعر بالنصيب الأوفر من التحقيب والتصنيف باعتباره «رأس الحصيلة كما وحقل تجارب» وقد رسمت محطاته الخمس، من الرومانسية الى التجريب، «الخارطة الشعرية بتونس على مدى العقود العشرة الماضية»، وهذه المحطات كما رتبها لنا صاحب الكتاب هي محطة الشعر العصري (ظهرت سنة على أعمدة جريدة «السعادة العظمى» لصاحبها محمد الخضر حسين)، فمحطة الرومانسية (وقد اختزلها أبو القاسم الشابي بعد أن تَوْنَسَ الظلال المشرقية المطلة من المهجر والديوان وأبولو...)، ثم محطة الشعر الحر (التي اضطلع روادها بخلخلة الشكل العمودي والموشحي على قلتهم مثلما بين ذلك الدكتور حسين العوري ضمن أطروحته التي تناولت تلك المرحلة بالتحديد)، ورابعا محطة الطليعة، (التي رفعت شعارا مركزيا عنوانه «غير العمودي والحر»، واحتضنتها مجلة الفكر والعمل الثقافي وثقافة والصفحات الثقافية لبعض الأسبوعيات، وهي المحطة التي أفرد لها الطاهر الهمامي، أحد أبرز متزعميها، عملا توثيقيا دراسيا وسمه بـ: «حركة الطليعة الأدبية في تونس ١٩٦٨ - ١٩٧٢»، وأوفى حقها وأكثر ضمن كتابه الحديث «حفيف الكتابة، فحيح القراءة») ليتوقف الهمامي عند محطة الصوفية في تاريخ الشعر التونسي طيلة قرن كامل («حيث نشطت سوق الأرواح القديمة واستعاد التراث الصوفي بريقه، فمثلت لهذه المحطة «جماعة القيروان» خاصة).

أما «جنس» القصة والرواية، فلأنها «فن وافد على الثقافة العربية» فقد ظلت متأرجحة بين مسعى التحديث من جهة ومسعى التأصيل من الجهة الثانية، بعد أن لعبت الصحافة في بداية القرن العشرين دورا أساسيا في انتشار «هذا الفن» وتطوره، حيث بدأت تظهر ملامح قصاص تونسيين أمثال محمد العريبي ومحمد البشروش وعلي الدوعاجي، رغم أنهم ظلوا مشدودين الى المنحيين الاجتماعي والتاريخي مثلما يذكر ذلك الطاهر الهمامي، بعد أن يفرد محمود المسعدي لما تميزت به كتاباته من شكل تراثي ونزعة وجودية ولغة متفردة، وبعد الفورة التجريبية التي تزعمها عز الدين المدني بقصته التجريبية الانسان الصفر، والتي دخل على إثرها الجيل التجريبي الساحة الإبداعية في تونس الستينات والسبعينات مثل سمير العيادي ورضوان الكوني والبشير بن سلامة، وبعدها تسامقت أسماء تونسية في الرواية (دون ذكر للقصة والقصة القصيرة والأقصوصة) مثل رشاد الحمزاوي وعبد القادر بالحاج نصر ومحمود طرشونة وفرج لحوار ومحمد الهادي بن صالح وحسن بن عثمان وإبراهيم الدرغوثي وحسونة المصباحي...

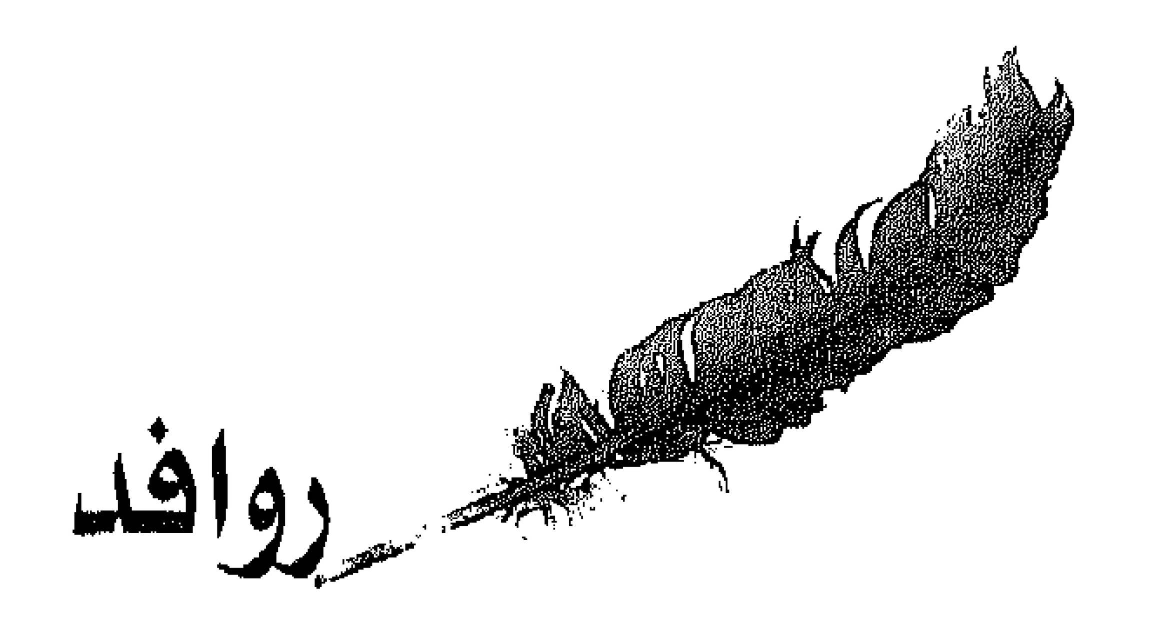
أما زاوية الحلبة الثالثة ضمن ترتيب كتاب الطاهر الهمامي فهي النقد الأدبي، الذي تحفزت له الأقلام المختصة بعد «المعارك القلمية التي نشبت حول التجديد والتقليد وشهدها جل المحطات الشعرية

والسردية الكبرى»، وكان «الشعر العصري» قادحا ومحفزا أساسيا وأوليا في مجال النقد الأدبي على أعمدة صحف فاتحة القرن الغارب، لتكتمل ملامح الاختصاص والحرفية في هذا النمط الكتابي مع ستينات القرن العشرين وتحديدا مع الأساتذة الجامعيين، وكعادتها تمثل «حركة الطليعة» القادح الأبرز لحركة النقد الأدبي في السبعينات وتتوج محمد صالح بن عمر «ناقد الطليعة»، لتتالى بعد ذلك مقاربات وقراءات توفيق بكار وحمادي صمود ومحمود طرشونة وحسين الواد ومحمد الهادي الطرابلسي... من داخل الجامعة وتتعزز المدونة النقدية التونسية من خارج أسوار الجامعة من خلال أبو القاسم محمد كرو وأبو زيان السعدي، ليستمر النقد الأدبي «نشاطا تكميليا أو موازيا للنشاط الإبداعي عند عدد من الشعراء والقصاص أمثال منصف الوهايبي والطاهر الهمامي ومحمد الغزي ومحمد الخالدي...»

وبتأريخ الأدب ينهي الطاهر الهمامي رسم الزاوية الأخيرة لحلبة الإبداع الكتابي (أكرر مفردة حلبة لكثافة دلالاتها المحيلة)، فيضعه في مفترق الطرق بين عقبات الموضوع وعقبات الذات، وهو «مأزق» طبيعي باعتبار انخراط الرجل تنظيرا وممارسة في تلافيف المدونة التونسية، وهو لذلك يلح على نقصان المحاولات التوثيقية الفردية والجماعية لتاريخ الأدب التونسي، خاصة في فترة ما بعد حركة الطليعة، والى حد الآن، وهو ما يعني انضمام «حفيف الكتابة، فحيح القراءة» . من خلال بابه الأول . الى «تاريخ الأدب التونسي» و«تاريخ الشعر التونسي المعاصر» و«تاريخ الأدب التونسي من بداياته حتى الآن» و«الشعر التونسي المعاصر من ١٩٥٦ إلى ١٩٩٩» و«الشعر الحر في تونس من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧» و«حركة الطليعة الأدبية في تونس ١٩٦٨ . ١٩٧٢» و«معجم المؤلفين التونسيين» و«كتّاب من تونس»... و غيرها من مؤلفات التوثيق والتاريخ التي قدمها الطاهر الهمامي ضمن جرده لأهم مؤلفات تأريخ الأدب التونسي في القرن الغارب، ولهذا بالذات، لتداخل الموضوعي بالذاتي، وأيضا لبعض من دلالة كلمة «فحيح» وضعت المائة العام الفائتة من الأدب التونسي على «كف عفريت»، رغم أن العمل التوثيقي الذي يقدمه كتاب «فحيح القراءة...» اقتصر على الباب الأول منه بشكل مباشر من خلال ما اصطلح عليه الكاتب بـ«مسعى إحاطة»، ورغم أن الكتاب برمته لا يمثل إلا «جزءا من مادة نقدية كانت وليدة العقدين الماضيين» مثلما أشار لذلك صاحبه. لئن برهن الطاهر الهمامي في هذا الجزء التوثيقي من كتابه على أن مختلف مراحل المدونة التونسية ومختلف نصوص الأجناس الأدبية التي أنتجت خلال العقود العشرة الأخيرة لم تكن مراحل أو أجناساً منعزلة أو مستقلة بعضها عن بعض بقدر ما كانت سلسلة من الحلقات المفضية الواحدة الى الأخرى وفقا لظروف تاريخية وطنية أو عالمية ساهمت في ذلك، فإنه لم ينج من «تغليب» و«إعلاء شأن» مرحلة الستينات والسبعينات/ حركة الطليعة/جنس الشعر غير العمودي والحر على باقي المراحل والحركات الأدبية والأجناس الباقية من حيث الكم المرصود للطليعيين ضمن صفحات المتن (ثلث الكتاب أو أكثر)، وأيضا من خلال اختياره الموظف لمفردات بعينها ومصطلحات تصنيفية دون غيرها، وهذا أمر معلوم ووارد، ذلك أن التباس الأدوات بالمواقف عادة ما تجعل أي عمل مُوَثّق تتنازعه لحظتان، التضخيم أو التقزيم، على أن ملاحظتنا هذه لا تنفي سمة التواصل والتواصلية التي تنبثق منها محاولة الطاهر الهمامي هذه، خاصة وأن «حفيف القراءة، فحيح الكتابة» نهض في جزء كبير منه على نصوص نقدية سمتها الأساسية أنها كانت «ابنة لحظتها».

ولئن يوهمنا الشاعر والجامعي الطاهر الهمامي ضمن هذا الكتاب . أيضا . أنه يقدم لقرائه متنا تأريخيا مختزلا لحصيلة القرن العشرين من الأدب التونسي، فإنه لم يتمكن بعد من التخلص من لحظته الطليعية، وانشداده الى رفاق غير العمودي والحر، إذ أنه يرجع، تقريبا، «أسباب ونتائج» باقي الإبداعات الى جانب شعر ما بعد الطليعيين طبعا، الى فورة الطليعيين، رغم أنه أجاد إعادة إثارة الأسئلة القديمة/الجديدة التي ربما يبتغي من ورائها محاولة تأسيس تاريخية النص الطليعي للمرة «الألف»، وهو النهج الذي لا يزال على دربه سائرا في كتاباته الشعرية، ولعل مجموعتيه الأخيرتين «أسكني يا جراح» و «مرثية البقر الضحوك وتباريح أخرى» خير برهان على ذلك، وبقدر ما بدا هذا المتن يتحرك تاريخيا نحو الماضي بقدر ما يطرح ممكنات «تأويل» تخص راهن ومستقبل الإبداع التونسي في مجالات النثر والشعر، وهذا ربما ما يلمسه القارئ الحصيف في تضاعيف أسلوب ولغة إطلالات الطاهر الهمامي الأربعة حول نصوص أبي القاسم الشابي ومنور صمادح وصالح القرمادي وسعيد أبي بكر، بعد أن حاول «زرع» كل نص في سياقه بمستويات السياق البسيطة والمركبة، وتوخى مختلف المداخل الأسلوبية والإحصائية والوصفية والتحليلية والتفكيكية... ذلك أن الناقد هنا لا يعيد ولا يكرر كلاما سابقا كان قد صدح به لطلبته أو نشره متفرقا هنا وهناك، وإنما هو يحمل قارئ اليوم على إعادة النظر في مدونته وعلى طرح السؤال وفقا لمسوغاته وشروطه التاريخية والمعرفية.

*كاتب من تونس



العصر العثماني والزمن الجميل



في كتابه حالة ما بعد الحداثة يرى ديفد هارفي أن القرن العشرين جاء ليمزق التفاؤل بقدرة العلوم والفنون على جعل العالم اكثر فهما للذات، والتقدم الاخلاقي والعدالة في المؤسسات، بل السعادة لبني البشر، وعند قراءة التجربة العربية في البحث عن مسألة التقدم منذ صيحة جمال الدين الافغاني في الاقتباس من الغرب وحسين المرصفي في التركيز على اهمية التربية والتعليم، ومن ثم في مشروع مالك بن نبي للإقلاع الحضاري ووصولا إلى فهمي جدعان في بحثه المطول عن أسس التقدم عند العرب والتنظير لامكانية التقدم من الأسوأ إلى الأمام ووصولا إلى مقولاته في الخلاص النهائي، يرتسم سؤال مفاده هل كان مشروع التنوير والاصلاح العربي محكوما بعالم طبائع الاستبداد وزمان الكواكبي؟

الجواب، بالتأكيد لا، فليس كل قراءات النهضة وعصرها تتمتع اليوم بصدقية قوية، وليس كل تفسير ألقي الينا من باحثي الاستبداد يتمتع بالقدرة على الصمود أمام حفريات البحث المعرفية التي يجب ان تدفع كل من فهمي جدعان وعلي محافظة ومنذر معاليقي والطيب تيزيني والجابري وغيرهم إلى ضرورة المراجعة، في ظل ثورة الكشف عن المصادر الجديدة التي لم يتسن للنماذج السابق النظر بها، على الرغم من كل التقدير لجهودهم المعرفية.

انطوى البحث في فكر الاصلاح العربي على لائحة طويلة من المشكلات والتحديات، وكان أبرزها، مشكلة نمذجة استبداد الحكم والرفض الذي تصاعد ضده، فكما احتوى على الكثير من التناقضات المثيرة للقلق الذي ظل حاضرا باستمرار، لكنه أيضاً جاء أحياناً كثير بتصورات مسبقة حول الاستثارة وسببها.

وأول تلك التناقضات التي أشرنا اليها مسألة التناقض بين البحث عن الوسائل والغايات، في لحظة كانت تبدو فيها الاهداف نفسها عصية على الانجاز، وكانت الحرية هي الحلم المرجّى والذي لم يتحقق منه شيء، وكذلك الحال حلم بناء الدولة والديمقراطية...الخ.

العلاقة بين الحاكم والمحكومين لم تكن هي المطلب الأول للنهضة بل كانت هناك إصلاحات أخرى أولية منها ما هو ديني وتربوي وتعليمي، ويخلص وقيدي إلى أن رواد النهضة الأوائل كانوا قاصرين سياسيا عن بلورة تصور او نظرية سياسية ملائمة يكون فيها تصور عصر سياسي جديد للبلاد العربية والإسلامية، ويمضي قائلا:" لقد ظل أولئك الرواد يفكرون في ظل استمرار النظرية السياسية للعصور التي سبقتهم، وعدا المجهود الذي بذله الكواكبي في الكشف عن جذور الاستبداد فإن ما بلوره رواد النهضة من أفكار كان يتضمن تصورا عن نهضة ممكنة في ظل استمرار الاستبداد قائما."

بهذا المعنى لم تكن المسألة السياسية مطروحة بشكل جيد أو انها لم تكن تشكل لبّ سؤال النهضة، وبالرغم من صعوبة قبول تعميم وقيدي السابق، الذي يبدو انه تجاهل فيه الحالة التونسية مثلا في نموذج ابن ابي الضياف، فإن كبح جماح قوة السياسية المطلقة كان يمثل هاجسا لدى النخب العربية منذ القرن الثامن عشر الذي يسجل حالات كثيرة وقف فيها العلماء ضد استبداد السلاطين والولاة.

لكن، مع أرجاع خطاب الاصلاح إلى أسسه المرجعية ومناخاته الفكرية التي قادت إلى انضاجه وتبلوره، ربما يجد المرء ان الظروف الموضوعية للرفض لا زالت مهيمنة على الساحة العربية، ومع الاقرار بشرعية القراءة الثانية لتجربة مصلح سياسي مثل عبدالرحمن الكواكبي او حسين نائيني على الجهة الاخرى من ديار الإسلام، ودون تناسي السؤال النهضوي الذي كان مطروحا في مصر آنذاك أو في المغرب الكبير وبخاصة تونس مع تجربة خير الدين التونسي وابن ابي الضياف، فإن البحث في اسباب الفشل الحداثي او التحديثي لا زال قائما انطلاقا من امكانية إعادة الأسئلة إلى بيوت الخبرة التي انتجتها، كونها لم تحدث تقدما ولم تغير واقعا ولم تحمل المجتمع من قاع الاستبداد إلى باب الحرية.

سياسيا كان الهم، تغيير وجه الدولة من المستبدة القبلية والغنائمية إلى الشورية أو الديمقراطية، لكن النتيجة كان تجذر التوريث والقبلية السياسية وتراجع صوت التحديث والإصلاح، كما ان الحداثة السياسية على الرغم من أنها كانت مؤهلة لتقدم أفقا جديدا في النظر والعمل يُمكن العرب في حال بنائه وإعادة بنائه من تهديم أوهامهم القديمة ويسعفهم بتقويض دعائم الاستبداد السياسية ومختلف أشكال الحكم المطلق.

في القرن الثامن عشر اشتكى المثقفون والعلماء في دمشق للوالي اسعد باشا العظم سوء الإدارة وانتشار الفساد، فطلب منهم ان يستلموا ادارة الولاية وشكل لهم ديوانا، وغادر إلى الحج، وما كاد يرحل مسيرة يومين، حتى أرسل وراءه العلماء بقولهم:" نحن أهل قلم ولا قوة لنا على الإدارة وسياسة الخلق.." فعاد إلى المدينة وسلمها لأحد عسكرة وعادة المواجهة من جديد، حدث هذا في ظل الاصرار على أن العصر العثماني عصر تهميش المثقفين العرب!!!!

عصر جميل هو ذاك الزمن العثماني، لكنه للأسف شوه كثيرا، غير أنه الزمن الذي نجد فيه الفتوى -التي ربما تكون الوحيدة- التي تجيز عزل السلطان من موقعه إذا جانب العدل والشرع، وهي فتوى تعود للقرن الثامن عشر وصدرت عن مفتي دمشق محي الدين العمادي...!!

---

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

تكوين الصورة، الصورة في التكوين

قراءة في ديوان (الآن تماماً) لسميح فرج




طراد الكبيسي *

سأركز الكلام كثيراً. علماً أن هناك فرصة لكلام كثير. خاصة وأن الشاعر صاحب قضية. والقضية قيل فيها الكثير الكثير. لذا سأركز على: كيف يمكن لقصيدة أن تعبر عن قضية بصورة فنية شعرية - أيقونية iconology - بوصف أن العلاقة البصرية بين المبدع والمتلقي تتحقق عندما يتفاعل المتلقي مع الصورة التي يقدمها العمل. وعلماً أن العلاقة هذه تسمح بالتحولات والحركة. وبالتالي يمكن للمتلقي أن يتحرك هو الآخر بحسب خياله وإدراكه لصور العمل.(١)



هذا، بالإضافة إلى أنساق تعبيرية مؤثرة وموصلة- وأبدأ بما يكون الشعر فناً تصويرياً تشكيلياً- حسب هيغل- حيث يقول: يمكن أن نصف طريقة الشعر في طرح الأشياء على أنها: تصويرية تشكيلية - تخييلية. بمعنى أن الشعر بطريقته التصويرية التشكيلية يتمثل الثروة الكلية مع المعنى الباطني وماهية ما يجري تصويره وتشكيله. (٢)

والصورة في الشعر - حسب ماكليش - لا توصف بأنها جميلة أو غير جميلة في ذاتها. الصورة في الشعر بقدر ما تؤدي المعنى أو الدلالة المراد منها إيصالها. أي أن الصورة تعكس الواقع في الواقع، او الواقع في المخيلة. وبذا فهي لا تهدف أن تكون جميلة.

إن عملها هو أن تكون صوراً في قصائد. وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد. إنها عناصر في القصيدة. عناصر في بنائها. ويجب أن تقرأ بهذا المفهوم. (٣)

وبهذا المفهوم، نفهم هذه الصورة:

" في جسد الملعب

دالية

تتسلق مريول فتاة

ناهضة

فوق الظهر حقيبتها" (ص٧)

ثم يعاد تركيب الصورة نفسها:

" دالية

في جسد الملعب

بأناة تفرد قامتها

تتسلق

أرجاء فضاء" (ص٤) (٤).

ذاك أن بنية القصيدة تقوم أساساً على التلاعب بالألفاظ وإعادة ترتيبها: (في الملعب دالية/ دالية في الملعب) - فتصبح لنا صورتان تحكي الواقعة نفسها. لا صورة واحدة. ويمكن للمتلقي أن يدرك هذا حين يركز على المفردات المكونة للصورة التي تسمح بحركية الصورة وتحول بنيتها. مثلاً: تبدأ بنية الأولى بـ: (في جسد الملعب، دالية.. الخ) بينما في الثانية تتقدم لفظة (دالية) على (في جسد الملعب).. وهكذا بالنسبة لاستبدال: (تتسلق مريول فتاة) بـ:(بأناة تفرد قامتها). أما: (تتسلق أرجاء فضاء) فتمنح

أل (دالية) حرية أكبر في الارتفاع في الفضاء. ولا أستبعد أن يكون لهذا التحول، دلالة كينونية أو سياسة أو الاثنتان معاً.

ثم- في هذا المثال من النص المتقدم - يمكن أن نقول أيضاً: أننا - أولاً- أمام نسقين من التعبير. وأننا - ثانياً- بلسانين. لا بلسان واحد تتكلم. وهذا يعني - ثالثاً- أننا إزاء استعارة تعادل بين ضربين من البنية البصرية تقف الواحدة إزاء الأخرى في المرآة. وهي بالتالي صورة استبدالية تثير الدهشة. وذلك بحذف وجه الشبه في الأولى: (الفتاة) بـ (مريول فتاة) لكنه في الثانية، لا يغيب عن مخيال المتلقي.

-٢-

وهكذا. وعلى النحو نفسه، هذه الصورة التي تأتي في مبتدأ قصيدة: (إنه المساء غامق) تقول:

" فجأةً

تفيض بالدموع سروة

تشد قلبها إلى مداخل السماء ترفع اليدينْ

أنا قرأت في شهيقها فرادةً

وفي حريق صوتها

وفي تشالف الكلام بين قامتينْ (ص٣٣)

ثم تعاد الصورة نفسها: بنية ودلالةً بتعبيرات اكتمال البنية الأيقونية والاستعارة التمثيلية الدلالية: سروة = امة. تقول:

" فجاءةً

تفيض بالدموع أمةٌ

وتجهش الشوارع، المنازل، الجموع

إنه المساء غامق

وقرية على جبينها تلف خرقةً

لتسكت الصداع أو...الخ (ص٣٤)

-٣-

والحق أن التكرار - الذي هو ظاهرة أساسية في البنية الشعرية - حسب ياكوبسون - نكاد نلحظه في معظم أشعار هذا الديوان (الآن تماماً). ومن ذاك مثلاً - في قصيدة: (ماذا إذن..؟) التي يبدأها بقوله:

" في ذات ليل

أو ذات أغنية هنا

أسندت روحي

عند منعطف

قد كان ينحته التساؤل

وارتطام الحزن بالحزن الذي..." (ص٣٩).

يقع التكرار في ثلاثة مواضع أخرى:

(١) في ذات ليل

جربت أن تمضي يدي (ص٤٠)

(٢) في ذات ليل

أصوات أقدام (ص٤١).

(٣) في ذات ليل

أمسكت أشيائي وأسمائي ولكن. (ص٤٢).

والتكرار هنا- فضلاً عن أنه (تجريب) حالات جديدة، فإنه يمنح القصيدة امتداداً. ومن حيث أن المتكلم غدت أشياؤه وأسماؤه نثاراً: وفي ليل خرافي هنا، وكثبان شعر هناك، فإنه في الآخر استطاع أن يلم أشياءه: أحزانه وأوراقه.

-٤-

وهكذا التكرار في قصيدة (أبد) مبتدئاً القصيدة بـ:

"أبديهيئ نفسه"

مكررة أربع مرات. وكأنه أراد

الصورة في الشعر لا توصف بأنها جميلة أو غير جميلة في ذاتها بل هي ما تؤدي المعنى أو الدلالة المراد منها

للقصيدة أن تكون قصيدة مقاطع أربعة. ولكن دون فاصل بياض أو ترقيم بين مقطع وآخر. وداخل هذا التكرار- المشار إليه أعلاه- تكرار آخر يقول:

" ستمر من هذا النشيد جنازة

وتفك باب الريح

كيف الريح يقضمها الكبد..!" (ص١١).

ثم نفسه مرتين

" ستمر من هذا النشيد جنازة

وتدقُ بالرايات في سفح الأمد " (ص١٢ و١٦)

وإذا علمنا - كما يخبرنا المقطع الأخير - أن القصيدة تعبر عن مشاعر خاصة تجاه فقيد يدعى (محمد). فإن التكرار الذي يساعد على حمل المشاعر وتوكيدها وتكرارها على نحو ما يحصل عادةً في التقاليد الشعبية تجاه الموتى، يصبح مطلوباً في بنية الخطاب المأساوي: (المرثاة).

-٥-

وإذا صح أن لا شعر إلا في الأشياء - كما يذهب فرنسيس بونج. ووالت ويتمان في (أوراق العشب) فإن الأشياء تتكلم حين نحادثها، أو ندخلها:

" أتناول حبة تفاح

سأحاول أن أدخل عالمها

أتذوق

أستلهم

ولعلي أسمع منها

... ... الخ (ص٧٣).

أو تربكنا حين نجالسها. أو نشاكسها حين نستعملها، يقول في قصيدة (كرسي):

كرسي

يتلقف ظهري

تعب يستيقظ

أسئلة تولد

أشعر أني أسئلتي تأكلني

أتحاور

أخفض صوتي

... ... الخ (ص٧١)



-٦-

وأخيراً أختم بهذه الصورة أو الصور التي يقدمها – لا أقول يرسمها- لأن الناس هم من رسموها لأنفسهم. تاركاً الحكم عليها: معها أو ضدها للناس أنفسهم. يقول في قصيدة (لهاث) متتبعاً لهاث الناس وحركتهم منذ الصباح الباكر وهم يسعون وراء أرزاقهم وأرزاق عوائلهم:

"الناس

كالخيول يذهبون في الصباح للعمل

الناس كالخيول

يجرجرون خلفهم

جزالة المنام

والقيام

والخروج دونما تشالف الفطور.." ص٤٣.

" الناس كالخيول إنها

تفتحت بيوتنا

على الفسيح واستقامت الرقاب نحو سره الحميم

كأنه لتوه الزمانُ يستفيق من صفائح المكان." (ص٤٤)

" ويكسر النهار بردةً وقيظةً على ظهورهم فتنحني

ويعصرون

ويعصرون

ويبعثون ريحهم

إلى المسارب، المداخل، الجهات".

" الناس يلهثون بين صخرتين

صخرة المساء حينما

يكون ظلمةً

وصخرة المساء حينما يكون ذروة الأمل."

" الناس يلهثون في شوارع السؤال دونما إجابة

وفي أزقة الجدل

ويتركون خلفهم قشور غيظهم

ويتركون صيفهم وراء صيفهم

سميح فرج

شعر

شتاء

جهامةً إذا تكلموا

جهامةً إذا تضاحكوا وإن تبسموا

جهامة إذا تجهموا

جهامةً إذا تكاتبوا، وإن تعاتبوا

وإن تصالحوا. وإن تحاربوا

جهامة تفيض من جهامة

...الخ " ص(٤٦-٤٧).

إنها الصورة التي تعكس الواقع كما تعكسه المرايا..الصورة كما تظهر في الواقع اليومي للناس المتعبين. وبتعبير آخر: إنها ما يتماثل: صورة وواقعاً في ذهن المتلقي كمدرك حسي. أو متخيل وهمي. أو موهوم مدرك. ومرئي لا يرى. أو لا مرئي يرى. وحيث تكبر الواقعة يضيق التعبير. ولا يضيق التعبير إلا عما عظم عن أي تعبيرا.

-٧-

وحتى نخرج – ولو قليلاً- من هذا الظلام: هو ظلام غير ظلامنا، وقعنا فيه. ولعل (بشرى) تسقط علينا، كما تتساقط النجوم أحياناً فتمزق الوقت. نقدم قصيدة (بشرى) باليوم الموعود. تقول:

" إذا علمت ذات ليلة

بأن سروةً تقول قولها

وتمسك التراب باليدين هكذا...

توزع الغيوم باتجاه من تجلدوا

وتنشر الغناء يمنةً ويسرةً

وتعلن الفضاء كله مساحةً لعرشها

إذا علمت أنها.

فبشر الجبل.

وبشر الجبل. (٥)

وإذا كنا لا علم لنا أي جبل يقصد: أهو جبل أحد. أم جبل عرفات، أم جبل الشيخ. أم جبل قاسينون. أم جبل الجودي الذي رست عنده سفينة نوح..لكننا نرشح جبل: ق. الذي يحيط بالأرض أن تحيد عن مسارها فتسقط في الجحيم.

وعلى ذكر السروة والشجر قال الجرجاني: واعلم أن ما شانه التخييل أمره في عظم شجرته. إذا تؤمل نسبة وعرفت شعوبه وشعبه..فلا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه، وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريف فيه أن يتتبع الشيء بعد الشيء. ويجمع ما يحصره الاستقراء.(٦)

* كاتب من العراق

الإشارات والمصادر

(١) يمكن مراجعة ندوة (ثقافة الصورة) في مجلة (فصول) المصرية – ع ٦٨/ ٢٠٠٦ /ص٣٩٥.

(٢) جدل الشعر والنثر: ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة (الشعر) المصرية ع١٢٦/ صيف٢٠٠٧/ ص١٦-١٧.

(٣) الشعر والتجربة: إرشيبالد ماكليش – ت: سلمى الخضراء الجيوسي – دار اليقظة العربية – بيروت – ١٩٦٣/ ص٦٧

(٤) ديوان: (الآن تماماً): سميح فرج – مركز بيت المقدس للأدب – رام الله- ٢٠٠٦

(٥) ديوان (شتاء) – سميح فرج – بيت لحم- ط٢- ص١٩/٢٠٠٥

(٦) أسرار البلاغة: ت: أحمد مصطفى المراغي – المكتبة التجارية بمصر /ص٣١٢

نقوش

مفلح العدوان *

وداعا زياد قاسم

قريبا من نبض قاع المدينة..
بمحاذاة حد السيل المختفي، كانت اللقاءات متباعدة، لكنها حميمية، وهي دائما تأتي بعد غياب متقطع، وبعد أن يكون هناك اتفاق، عند آخر وداع مضى، على لقاء لا يحدث، ويتكرر الوعد كل مرة، ويبتعد زياد، وأغيب أنا في زحمة اليومي المتكرر.
هذه المرة، البعاد أكبر، ولم يكن وعدا على لقاء لن يتحقق، بل كان إصراراً من قبل "مؤاخي الزوبعة". على أن يكون وحده البعيد الذي يراقب الجميع ويبتسم، وكأنه يهزأ بنا، نحن المتبقين هنا.
وكأنه أيقن أن الحياة الأخرى بكل مخاطرها، ومغامرة المقامرة بخوضها، ستكون تجربة مختلفة يذهب إليها بكل هدوئه الذي تعودناه، وبينما نبقى على ذكرى زياد قاسم، نمشي في عمانه التي أحب، فنناجي دروبه، ونتهجى الأرصفة، ونشرب نخب حضوره حتى في الغياب، ثم نرقب روحه تقافز مرحة فوق جبل القلعة، وكأنه يريد أن يعمد مدينته بالمحبة، وهو يرش رذاذ ندى طيبته على كل الأبواب، وفوق أسطح البيوت.

***

ترى، لماذا نحن دائما نتذكر الأصدقاء بعد غيابهم؟
نندبهم، ونشعر بفقدانهم، وبفراغ حقيقي، ولكن بعد غيابهم!!
هذا ما خطر في ذهني لحظة تشييع جثمان زياد، ولحظة خبر وفاته، ولحظة غيابه على سرير المرض.
كان سؤالاً ملحاً.. ولكن لو أردنا الوصول الى حالة تذهب عنا هذا التساؤل، كنا أمضينا الوقت نتأمل الأصدقاء، خائفين عليهم، متشبثين بهم، تاركين كل عمل او تفكير آخر، وكأننا في حالة وداع مع وقف التنفيذ، وهذا ما لا يحدث، فالماكنة اليومية أقوى، والنسيان أبقى، وكلنا في غيّنا ماضون!!
أسئلة كثيرة تبرعمت مع غياب زياد قاسم بهذا الشكل السريع، والمفاجىء، مثلما كانت الدهشة والذهول مع الأسئلة مع حالة رحيل مؤنس الرزاز عند غيابه قبل سنوات..
نعم نتذكر خساراتنا المتكررة، ولكن يحدث هذا دائما بعد فوات الأوان!!

***

وداعا زياد قاسم..
كان خوفك الأكبر على النفوس وهي تتغير، مثلما غيّرت الجرافات عمانك، وأتذكرك حزينا عندما صرحت لي بهذا في لقاء أجريته معك ذات حوار صحفي. كنت ملهوفا للتعبير عن تشربك بذاكرة عمان، وبحفرها الحقيقي في روحك، وكأنك لم يكن يكفك ما كتبته عنها، فكان توقك المتجدد في البوح بهذا عند كل مرة تتاح لك الفرصة للتعبير عن حالة العشق هذه!!
ولكن بعد كل هذا الحب، لماذا كان دفنه في تلك المقبرة الموحشة في سحاب؟
كنت أتمنى لو تم تكريمه بأن دفن في جبل القلعة، هذا المكان الذي كتب أروع رواية عنه، ورسم ملامح عمان، كل عمان، بما تيسر من تلك الكلمات المعبأة بتفاصيل المكان، ليس بوصفه حجرا وصخرا، بل بزخمه المعنوي ذاكرة وبشرا وحياة متوهجة بحرارة الذين صنعوها في تلك الطرق، والأدراج القديمة في عمان، كان لا بد من تكريم زياد قاسم بدفنه وسط مدينته، في جبل القلعة، وتسمية شارع باسمه، ومكتبة. نعم فهو يستحق كل هذا لأنه أعطى من روحه لهذه المدينة التي أحبته وأحبها، فوجب عليها تكريمه.
لا بد من أن تكون مخلصين للغائبين الذين لم يعطوا حقهم في حياتهم، ولا بد من تكريمهم أثناء مماتهم، وبعد رحيلهم، مثلما حدث هذا العام بتكريم غالب هلسا بالجائزة التقديرية للدولة، والإبداع بالإبداع يذكر، في سبيل إيلاء المبدعين الحقيقيين عناية وتكريما أكثر، وهذه مناسبة للتذكير بهذه البديهيات ونحن نعاني من ظلال الحزن على فقد الروائي والصديق والانسان زياد قاسم.

---

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo. com

شعريّة النّسيان
(قراءة في قصيدة "تنسى كأنّك لم تكن" لمحمود درويش)




عمر حفيظ *

١- الخوف من النّسيان وسؤال الكتابة

عندما يكون الفلسطينيّ مسكونا بهاجس الخوف من النّسيان، فإنّه يحتمي بكلّ شيء، بكلّ ما يرمز إلى الوطن. وليس الوطن، بالنّسبة إليه، هو الأرض فقط، وإنما هو الشجرة والشمس والغيوم التي تستعصي على القلع! الوطن هو الأرض وأشياؤها، هو المحسوس وهو المتخيل كذلك. والانتماء إلى الوطن مشحون دائما بالميتافيزيقا، بهذا الذي لا يتعيّن ولا يتحدّد ولا يتسمّى، لذلك فمن الصعب علينا نحن . الذين نعيش الآن في أوطان لا تشهد احتلالا أو استيطانا . أن نصدّق أن يحمل الفلسطينيّ المبدع وطنه في ذاته، وأنّ الخوف من النّسيان كابوس عنيف بالنّسبة إليه. لكي نصدّق أو نقتنع نحتاج إلى تجربة الفلسطينيّ المبدع في الوعي والغربة والمنفى والهجرة والتّضحية.

لكن لماذا هذا الخوف الدائم من النّسيان؟

إنّ النّسيان بالنّسبة إلى الفلسطينيّ ليس حدثا عاديّا. فأن ننسى نحن - الذين نعيش، في أوطان هي ليست فلسطين- فذاك شيء عاديّ، إذ يحدث أن ننسى، بل لعلّه مطلوب أن ننسى حتى لا يصيبنا العقم، عقم الإحساس بالأشياء والوجود. أمّا النّسيان الفلسطينيّ، فهو نسيان وطن. فعندما ينسى الفلسطينيّ اسم مكان أو جدار أو نبتة أو شجرة... فكأنما نسي الوطن جميعه، لذلك فإنّ الكتابة بالنّسبة إليه ليست تثبيتا للكلام أو تحويلا له إلى نصّ مكتوب أو بحثا عن عشبة الخلود التي سرقت من جلجامش من قبل...



الكتابة، في تاريخ الفلسطينيّ، مغالبة للنّسيان وبناء للمكان- الكيان.

والمكان - فلسطين، تتنازعه كتابتان:عربيّة وعبريّة . ما أعنف كيد اللغة وهي تغيّر ترتيب الحروف فتتغيّر رؤى ومواقف وصورا ومتخيّلا وميتافيزيقا! كتابتان تتنازعان المكان. وكلتاهما تحاول امتلاكه باللّغة وتروم أن تثبت أنها تتّسع لجغرافيّته وتاريخه. والكتابة التي تتذكّر أكثر أو لا تنسى هي التي تملك المكان.

المسألة، إذن، ليست ذات بعد تاريخي - سياسي فقط(١). المسألة بلاغيّة كذلك. والبلاغة حاسمة. فإمّا أن تكون عابرا في كلام عابر. وإمّا أن تكون ملحا لهذه الأرض. ولن تكون ملحا الا اذا كنت كاتبا. فالكتابة هي "ملح الارض، فاذا فسد الملح فماذا يملّحه. لايصلح إلاّ أن يرمى

في الخارج فيدوسه النّاس"(٢).

والكتابة أو سياسة الكلام هي التي تؤسّس للمكان. فالمكان الذي يعيش فيه الفلسطينيون إلى حدّ الآن، متخيّل، مكان بلاغيّ أكثر من أن يكون مكانا جغرافيا له حدود معروفة.

إنه مكان مرشح للنّسيان لأن ثقافة أخرى، تدّعي أنها أحقّ به. وهي لا تكفّ عن اختلاق الحجج الكاذبة للإقناع بأنّها تكتب مكانها، لا مكان شعب آخر وثقافة أخرى!! هو، إذن، صراع بين كتابتين وثقافتين وبلاغتين.

٢-النّسيان موضوعا شعريّا

لذلك، كان النّسيان موضوعا (Théme) جماليّا إبداعيّا قديما في الأدب الفلسطيني، لأن ما يتولد عنه وما يشتقّ منه من صور ودلالات وأسئلة، قد لا يحقّقه أي موضوع آخر.

والثّابت، في إطار هذه الفرضية العامّة، أن للنّسيان حضورا دالاً في شعر درويش، بدءاً من ديوانه الأول وصولا إلى آخر ما كتب. فمنذ أن كتب درويش ديوانه الأوّل "أوراق الزيتون"(١٩٦٤)، إلى آخر نصّ ظهر له: " في حضرة الغياب (٢٠٠٦) ظلّ هاجس الخوف من النّسيان يشكّل حالة قلق وتوتّر دائمين، بل إن الخوف من النّسيان كان سببا كافيا للبحث عن إبدالات جديدة في الكتابة.

ولعلّه يمكننا أن نتحدّث، في منجز درويش الشعريّ، عن نوعين من الخوف من النّسيان:

أ- خوف الشّاعر من أن يَنْسَى هو: الوطن، الأرض، الشهيد، التاريخ، المقدس، الجماعي المثقل بالأسطورة والمكان. وقد هيمنت صور هذا الخوف ودلالاته في كتابات درويش القديمة. يقول في قصيدة، "وعاد في كفن" من ديوانه الأوّل أوراق الزيتون:

. أخاف أن أنساه بين زحمة الأسماء

أخاف أن يذوب في زوابع الشتاء (٣).

إنّ الخوف من نسيان اسم بين زحمة الأسماء، هو الدّال على أنّ الخائف

النسيان في الأدب الفلسطيني كان موضوعاً جمالياً إبداعياً وللنسيان حضوراً دالاً في شعر درويش

فلسطينيّ، لأن الأسماء التي تتزاحم الآن هي أسماء الشهداء الفلسطينيين، أسماء لم تحتمل أن تتصامم عن نداء الأرض. والخوف من نسيان جسد كهذا أو اسمه، هو خوف من لعنة النّسيان. فلهذه الأجساد لعناتها، تُحلّها بمن تشاء.

ب . خوف من أن تكون "الأنا" موضوعا للنسيان، خوف على الذات ومنها. وهو الذي تواتر، في كتابات درويش الأخيرة. ولا شك أن دوافع هذا الخوف كثيرة، منها ما عانته الذات وتعانيه في رحلتها المستمرة في هذا الكون، رحلة لا يحس بوطأتها وثقلها إلاّ المبدعون، بل إن بعضهم قد يستعجل الموت خوفا من ثقل هذه الرحلة ووطأة النّسيان. خوف على الذات ومنها، إذ بقدر الشهرة يكون الخوف من النّسيان، وأكثر الأسئلة إرباكا بالنسبة إلى محمود درويش هو سؤال: وماذا بعد؟ سؤال فادح، بعبارة درويش نفسه، لأنه سؤال وجوديّ انطلوجيّ وجماليّ في آن معا. فأعسر المحن بالنسبة إلى الشّاعر والمبدع عامة هي أن يستمر دون أن يكرّر نفسه، لأنّه عندما يكرر يشرع في استنفار النّسيان. يقول درويش: على الشّاعر أن لا يتوقف عن تطوير أدواته الشعرية، وعن توسيع أفقه الإنساني وأن لا يكرر ما قاله مئات المرات... لئلا تصاب اللغة الشعريّة بالإرهاق والشيخوخة والنمطية وتقع في الشرك المنصوب لها: أن تتحجّر في القول الواحد المعاد المكرر(٤)

للانتماء، إذن، ضريبته. وللكتابة كذلك ضريبتها. فأن تكون فلسطينيّا يعني أن تقاوم النّسيان وأن تغالب ذاكرة أخرى تزاحمك فتنة الكلام والمكان، بل وفتنة الأسطورة. وأن تكون شاعرا يعني أن تقاوم ذاكرتك وأن تغالب نصّك السابق، تنساه لتتحرّر منه، إذ لا إبداع دون نسيان.

ليس في الوسع الآن أن نتأمل كتابات درويش كلّها من هذا المدخل، وإن كنّا على وعي تام بمدى مردوديته النقدية، لذلك فإننا سنعتبر ما قدمناه مداخل إلى البحث في شعرية النّسيان وسنقتصر نظرنا على قصيدة: "تنسى كأنّك لم تكن" من ديوانه" لا تعتذر عما فعلت"(٥).

٣- دائرية البناء ومغالبة النّسيان:

القصيدة، ستة مقاطع وأغلب أبياتها مدمجة. وهي على وزن الكامل. مقاطعها متفاوتة من حيث الطول والقصر ولكنها متناظرة على نحو ما. وقد فصل بينها الشّاعر بمربعات صغيرة.

المقطع الأول: ٥ أبيات، والبيتان: ٣ و٤ مدمجان

المقطع الثاني: ٥ أبيات والأبيات: ١ و٢ و٣ و٤ مدمجة

المقطع الثالث: بيتان فقط

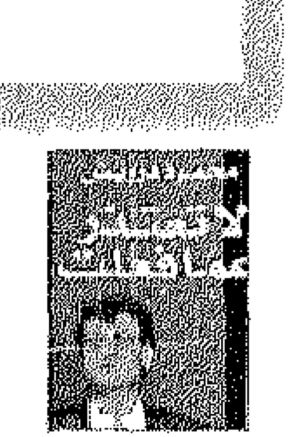
المقطع الرابع: ٨ أبيات. والأبيات، كلها مدمجة، باستثناء البيت الأول

المقطع الخامس: بيتان فقط

المقطع السادس: ٨ أبيات. والأبيات، كلها مدمجة

تبدأ القصيدة بـ/ تنسى كأنك لم تكن / وقد تحوّل هذا البيت إلى لازمة، لتكرره أربع مرات باحتساب العنوان. وتنهي – القصيدة – بـ/ فأشهد أنني حي وحر حين أنسى /

وبين الخطاب المسند إلى "أنت" (تنسى) والخطاب المسند إلى "الأنا" (أنسى) تتحقق إبدالات في الضمائر والأزمنة وآليات البناء، نرصدها في الجدول التالي:



المقطع	الضمير المهيمن	آلية البناء	الزمن	الدلالات مكثفة
١	أنت / أنا	التّشبيه	المستقبل	هاجس الخوف من النّسيان. وتأكيد الخوف بتعدد الصور.
٢	أنا	الجمل الإسمية المثبتة	الحاضر	علاقة الأنا بالآخر: تداخل وجودي، أنطولوجي، نصي. تداخل قد يمحو النّسيان ويشرّع لبناء أسئلة من قبيل: كيف ننسى النّسيان؟ كيف لا ننسى؟
٣	أنت / أنا	التّشبيه	المستقبل	هاجس الخوف يعاود الشّاعر ويظهر نزوع إلى التفصيل: تنسى شخصا ونصا
٤	أنا	الجمل الإسمية المثبتة	الحاضر	علاقة الأنا باللغة: تسوسني – أسوسها. علاقة الأنا بالآخرين: ربما نسى الأوائل شيئا... ثمة سؤال يبنى: كيف لا أنسى في زحمة الأسماء؟؟
٥	أنت / أنا	التّشبيه	المستقبل	هاجس الخوف يعاود الشّاعر. والنزوع إلى التفصيل يعكس مدى الخوف المتمكن من الشّاعر ورغبته في استبعاد النّسيان في آن معا. التفصيل أكثر: خبرا ولا أثرا.
٦	أنا	الجمل الإسمية المثبتة	الحاضر	علاقة الأنا بالآخر: قد أحول "أنا" إلى نموذج. الآخر قد يتحرر مني. ولكن لن أنسى. التداخل النصي آلية من آليات محو النّسيان.

بالنظر في هذا الجدول، يمكننا أن نتبين حركة القصيدة وتحولات الدلالة فيها. فالضمير المهيمن هو "الأنا". وهيمنة ضمير المفرد المتكلم، تؤسس لعلاقة شفيفة بين الشّاعر والقارئ. فغياب الضمائر الأخرى مطلقا أو حضورها مرة أو مرتين يجعل "الأنا" مركز استقطاب للخطاب بأسره، ويتيح للقارئ تقمص دور "الأنا" أثناء القراءة. وهو ما يعني أن ثنائيّة "أنا – أنت" تمّحي لحظة القراءة. ويصبح القارئ هو منشىء الخطاب والقيم والمعاني التي بني عليها.

وبهذا المعنى، فإن القراءة باعتبارها تجربة، لن تكون محايدة موضوعية. وإنما ستكون إعادة كتابة للقصيدة، لأن "الأنا" القارئة ستجد نفسها مورطة في أن تعيش اللحظة التي التقطها الشّاعر، وأن تعيد بناءها في ذاتها، بالكثافة أو ربما بالتوتر أو الألم أو اللذة ذاتها... أي بالإحساس الذي بدأت به ولادة القصيدة.

وهكذا فإنّ هذه القصيدة هي خطاب الذات ذاتها. ولأن الخطاب، فيه، من الألم والمحنة والخوف من النّسيان ما يثقل على الذات ويربكها، فإنها قد لجأت إلى إسناد المقاطع المتعلقة بالنّسيان تحديدا إلى ضمير المخاطب "أنت". وهي، إذ تبني الخطاب على ذلك النحو، فلترجئ الخوف ولتؤجل النّسيان. وعندما يصبح النّسيان مؤجلا، فإنّ حدة الخوف منه ستضعف. وتلتفت الذات إلى ذاتها وتشرع في تأمل حاضرها فتعيد صياغته شعريا بهدوء من كان قد شهد حالة من التوتر والانفعال ثم تخفّف منها فتأتي الجمل طويلة نسبيا ويهيمن الإثبات والتقرير ويتاح لـ"الأنا" أن تبني خطابها على ضروب من الإطناب والتفصيل والتكرير والتوازي، بعد أن كانت تعتمد الاقتضاب والتكثيف والإشارة والجملة القصيرة الخاطفة.

الخطاب مراوحة بين الإيحاء والإشارة من جهة، والتفصيل والإطناب من جهة أخرى. وهو ما يعني أننا إزاء ذات قلقة تحاول أن تكتب قلقها لا باعتباره تجربة معيشة فحسب وإنما باعتباره تجربة كتابة كذلك. لذلك فإن القارئ يجد نفسه أمام حالتين:

- حالة خوف، تروم استنفار الذّات والنص والآخر (أنت) لمغالبة النّسيان. وتمثلها المقاطع القائمة على التكثيف والإيحاء والإشارة.
- وحالة أخرى، وهي حالة اطمئنان تنسى فيها الذات النّسيان، إما لأنها تستحضر الآخر: من سبقها أو من سيأتي بعدها. وإما لأنها تقيم مع اللغة حوارا إشكالية تسوسني / أسوسها. فمن الذي يتكلم؟ الذات أم اللغة؟ الذات هي التي تبني قصيدتها وإيقاعها أم هما مبنيان سلفا وليس للذات إلا أن تقيم

المقاطع ١ و٣ و٥ خطاب الخوف من النّسيان، خطاب التكثيف والاقتضاب	المقاطع ٢ و٤ و٦ خطاب إرجاء النّسيان وتأجيله
تنسى كمصرع طائر كحبّ عابر كوردة في الّيل... تنسى شخصا، نصا خبرا، أثرا	أنا للطريق أنا للطريق هناك من سبقت خطاه خطاي من أملى رؤاه على رؤاي هناك من نثر الكلام ليدخل في الحكاية هناك من تمشي خطاه على خطاي من سيتبعني إلى رؤياي من سيقول... أمشي على... المفردات تسوسني وأسوسها أنا شكلها أنا ملك الصدى الطريق هو الطريقة

فيهما؟

والواقع أن الحوار ليس إشكاليا مع اللغة فقط، وإنما إشكاليّ حتى مع الآخر. فهذا الآخر متعدّد. إنه ذات تاريخية متحيزة في الزمان والمكان، كما أنه نصّ بما في النص من تداخل وتركيب ومحو لذلك فإن الذات اختارت أن تكون للطريق: أنا للطريق، بما في هذا الانتساب من دلالة على السفر الدائم، سفر في نصوص الآخرين الذين فتنوا الشّاعر، فكان يكتبهم شعريا. لينفي عنهم النّسيان وهو ما يحلم به الشّاعر نفسه: أن يكتبه الآخرون فلا ينسى. يقول:

أنا للطريق.... هناك من تمشي خطاه

على خطاي، ومن سيتبعني إلى رؤياي

من سيقول شعرا في مديح حدائق المنفى

أمام البيت حرّا من عبادة أمس

حرّا من كناياتي ومن لغتي، فأشهد

أنني حيّ

وحرّ

حيث أُنسى.

تحلم الذات بأن تتحول إلى نصّ. رؤيا، تنفتح فيه اللغة على مطلقها وتتحرر فيه هي من قديمها. وبقدر انفتاح اللغة على المطلق وقدرة الذات على كتابة المختلف والتحرر من كناياتها السابقة وصورها القديمة، يكون نفي النّسيان والتخفف من سلطته.

إن رغبة الشّاعر معلقة بمغالبة النّسيان. وإذا كانت الكتابة، عامة، ممارسة تتغيا محو النّسيان، فإن كيفية الكتابة أو بناء الخطاب وعلاقة الخطاب، بغيره من الخطابات الأخرى من نوعه وغير نوعه حاسمة، في نسيان النّسيان. فالذات، وهي تنشيء خطابها، تتحول إلى خطاب. ولكن ثمة خطاب يُنسى وآخر لا يُنسى. ولعل مغالبة النّسيان لا تكون بالانضباط إلى النوع الأدبي وتذويب الذات في ذوات أخرى، بقدر ما تكون بالخروج عن الأنواع وتذويت الخطاب la subjectivisation du discours)) ونحسب أن هذا المسعى من رهانات درويش، خاصة في كتاباته الأخيرة، بدءا من ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"(٦)

إن خوف الشّاعر من أن ينسى وبحثه عن كيفية لنسيان نسيانه، ثنائية توجّه فعل الكتابة في هذه القصيدة. وإذا كان نسيان النّسيان، حلما قد يتحقق وقد لا يتحقق، فإن هاجس الخوف من النّسيان، وهو يستبد بالشّاعر، يحوّل القصيدة إلى حالة غنائية تجرّد فيها الذات، من ذاتها، ذاتا أخرى تخاطبها فتبوح لها بخوفها وألمها، فيما هي تفكّر في بناء خطابها والبحث عن إيقاعها الخاص لإلغاء نسيانها.

الحوار ليس إشكالياً مع اللغة فقط، وإنما إشكالي حتى مع الآخر المتعدد

إنّ الإيقاع متعدّد، في حين أنّ مصدره واحد أو مشترك. فالإيقاع هو اللّغة، وقد أخضعتها ذات لاختياراتها وحولتها إلى خطاب. وعندما تتحوّل اللغة إلى خطاب، فإنها لا تتخلّى عن سكونها فقط، وإنما تتخلّى عن حيادها كذلك. فبقدر ما تكون الذّات المنشئة للخطاب مستعدة لخوض مغامرة الكتابة ومساءلة اللغة والوجود في آن معا، يكون تذويت الخطاب وتخلي اللغة عن دلالاتها القديمة الجاهزة واستعاراتها الميتة.

٤- النّسيان ومساءلة اللغة:

نتأمل المقطع الأول، ونحن نفكر في ما يمكن أن تمنحه اللغة للشاعر، وهو يبحث فيها عن ذاته، عن إيقاعه، أو عن مداخل إلى الفرادة والتمايز. يقول:

تنسى، كأنك لم تكن

متفاعلن / متفاعلن

تنسى كمصرع طائر

متفاعلن / متفاعلن

ككنيسة مهجورة تنسى

متفاعلن / متفاعلن / متفا

كحبّ عابر

علن / متفاعلن

وكوردة في الليل تنسى

متفاعلن / متفاعلاتن

يسلمنا النظر في هذه الأبيات إلى أنها بنيت كلها على مادة (نسا) لا من حيث الدلالة، فذاك تحصيل حاصل. ولكن من حيث الكتابة باعتبارها رسما ينزع إلى التبئير بالمعنى المعجمي لا بالمعنى السردي. تبئير شكلي، لكنه لا يخلو من وظيفة التأكيد، تأكيد الدلالي والتذكير به بدءا وانتهاء.

فالبيت١: تُنْسَى هي الكلمة الأولى، أي أول ما تقع عليه العين. انتهاء البياض وبداية السواد.

البيت٢: تُنْسَى هي الكلمة الأولى، أي أول ما تقع عليه العين كذلك. انتهاء الصمت وبداية الكلام

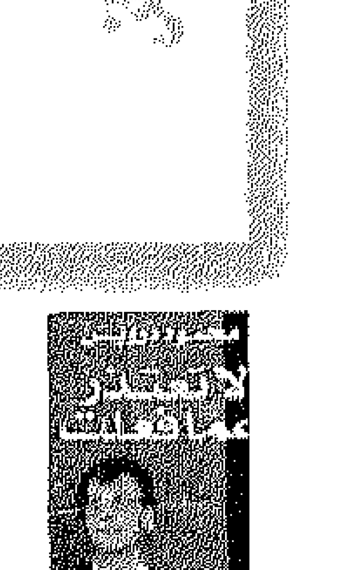
البيت٣:... تُنْسَى هي الكلمة الأخيرة في آخر السطر. فهي، إذن، خاتمة البيت الثالث. ولكن تفعيلتها الموزعة بين هذا البيت والبيت الرابع تجعلها متعلقة بالبيت الرابع كذلك

البيت ٣ تنسى (بؤرة) البيت ٤ كحبّ عابر

فالبيت الرابع، وبحكم علاقة الإدماج، يتعلق بما قبله عروضيا ودلاليا. ومما يقوي هذه العلاقة "كاف" التّشبيه في البيتين.

البيت ٥:... تنسى هي الكلمة الأخيرة كذلك.

والنواة الدلالية التي بُنِيَ عليها هذا المقطع هي النّسيان. والنّسيان في اللغة، ضد التذكر والحفظ وهو الترك كذلك. فالنِّسيّ. وكنت نسيا منسيا(في سورة مريم) هي خرق الحيض التي يرمى بها فتنسى. والنّسيّ هو ما سقط في منازل المرتحلين. وتقول العرب إذا ارتحلوا: انظروا أنساءكم أي ما نسيتم وتركتم. والنّسيّ. هو الذي لا يعد في



القوم، لأنه منسي(٧).

ولكن الطريف، كذلك هو أن النّسيان فعل وجود. فلو لم ينس آدم لما أكل من الشجرة، ولو لم يأكل من الشجرة لما نزل من السماء إلى الأرض. ولو لم ينزل آدم لما كنّا أو لكنّا في السماء، أي لو لم ينس آدم، لما كنّا!

النّسيان، إذن، تأكيد للزمن وإلغاء له، تأكيد لفعل الزمن في الإنسان والذاكرة والتاريخ والوجود أصلا، وإلغاء لزمن الحضور والفعل، حضور المنسي وفعله في الواقع والتاريخ.

النّسيان هو الزمن وفي الزمن يتمّ النّسيان وبه يكون كذلك. وأسطوريا، الزمن هو كرونوس (Cornus) وهو إله يخلق أبناءه ثم يأكلهم وينساهم بعد أكلهم.

فالوجود إذن: تذكّر ونسيان. أو هو استعاريّا شروق وغروب ونهار وليل. النهار تذكّر والليل نسيان، صراع درامي بين الحياة والعدم، صراع يختزل كل ما جاء في أسطورة جلجامش الباحث عن عشبة الخلود. والنّسيان، في القصيدة، ليس كلمة. وإنما هو فعل الزمن أو كرونوس. هو حدث النّسيان فعلا. وليس مادة صوتيّة. والنّسيان في القصيدة وجود كذلك أو نسيان للنسيان. الخوف من النّسيان، إذن، هو الخوف من المحو، الموت، الليل... ولعل هذه المعاني، وهي تتحول إلى حالات معيشة، هي التي جعلت الشّاعر يهرب من ضمير المتلكم (أنا) إلى ضمير المخاطب (أنت). لن يتغير أي شيء، عروضيا، عندما يستعمل الشّاعر ضمير المتكلّم

١- أنسى كأني لم أكن
متفاعلن متفاعلن

٢- أنسى كمصرع طائر
متفاعلن متفاعلن

٣- ككنيسة مهجورة أنسى
متفاعلن متفاعلن متفا

٤- كحبّ عابر
علن متفاعلن

٥- وكوردة في الليل أنسى
متفاعلن متفا علاتن

يهرب الشّاعر من النّسيان، فيجعل الخطاب موجها إلى الآخر، القارئ: أنت الذي تنسى، أما "الأنا" فلا. "الأنا" لن تنسى. تمحو نسيانها بالحديث عن النّسيان، بنسيان النّسيان، بتحوّل النّسيان إلى موضوع شعريّ، إلى كتابة." الأنا" تكتب خوفها من أن تنسى فيستحيل النّسيان إلى نقيضه، إلى تذكّر. وليس هذا إلا من فعل الشعر، لأن الشعر ليس لعبا بالكلام (Le ludique) وإنما هو بناء للحياة أو للوجود بالكلام أو قتل بالكلام، كذلك.

تواجه "الأنا" في هذا المقطع، غفلة الآخر عما ينتظره من نسيان وتكرّر عليه أربع مرات، فعل النّسيان (تنسى × ٤)، وإذا كان التكرار مساهما في بناء شعريّة الخطاب بما يتيحه من تعاود لمختلف العناصر البانية (الأصوات، الكلمات، التراكيب، الصّور) فإنّه في هذا المقطع يؤسّس كذلك، لغنائيّة فريدة، غنائيّة تستمدّ فرداتها من تجربة النّسيان التي هي تجربة ذاتية.

الـوجـود تـذكـر ونـسـيـان أو هـو اسـتـعـاريـاً شـروق وغـروب ونهار وليل، الأول «تـذكـر» والآخـر «نـسـيـان»

النّسيان حالة تعاش، فكل إنسان يمكن أن يَنسىَ. ولكن الإحساس بألم أن تُنسىَ إحساس فريد. أن نُنسىَ، حالة مشتركة أما الاحساس بها فذاتيّ. وههنا نشير إلى وجه من وجوه هذه الفرادة. فأن تُنسى ليس هو النّسيان لأن النّسيان لغة، مصدر نسي. والمقصود شعريّا ليس هو المصدر من: نسي، ينسى، نسيانا. وإنما هو أن أُنْسَى وأن أُنْسَى أنا تحديدا.

وأن أُنْسَى أنا ليس أن تُنْسَى أنت أو هي أو هو. أن أنسى أنا هو أن أقتل أنا (أنا المقتول أوالميّت) ثمّة مشهد غائب (مشهد النّسيان) يمكن ان نستحضره، هو مشهد القطيع يقتص الوحش واحدا منه ويحوله إلى نسي منسي، تنظر إليه البقية ثم تمضي.لا تتذكر ولا تتكلم ولا تعدّ ولا تبكي.

هذا المشهد يقع بعيدا عنا دائما بل إنّنا قد نتسلى به أحيانا. ولكن ثمة مشهد آخر قريب لا نريد أن نتذكره، بل نهرب منه هو مشهد الدفن، مشهد القبر الوحش (الموحش) فبعد آخر حفنة من التراب، نشرع في النّسيان: نسيان من دفن (المنسي) ونسيان أننا سنموت.

٥- النّسيان ومساءلة البلاغة:

الآلية التي بنى بها الشّاعر الخطاب هي التّشبيه. وإذا تجاوزنا حديث البلاغيين عن الحقيقة والمجاز، إلى تأمل ترتيبهم لأنواع المجاز، فإننا نجدهم يقدمون التّشبيه على الاستعارة وغيرها من أنواع المجاز، لأن التّشبيه كالأصل (٨) في كل الأنواع. ويقسّم الجرجاني التّشبيه إلى نوعين، من حيث الوضوح وتعلّق المشبّه بالمشبّه به، أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأوّل والآخر أن يكون التّشبيه محصّلا بضرب من التأوّل. وما طريقةُ التأوّل يتفاوت تفاوتا شديدا. فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويُعطي المقادة طوعا (...) ومنه ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمّل. ومنه ما يدقّ ويغمض حتى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة (٩)

ونحسب أنّ المقطع الذي تمّ اختياره، أقرب إلى النّوع الثالث الذي يُحتاج في استخراج دلالاته إلى رويّة وتأمّل وتفكير. فليس ثمّة مشّبه ومشبّه به من جنس ما هو مفرد أو مركّب(١٠) ولسنا إزاء إثبات صفة أو صفات من مشبّه به لمشبّه. وإنما نحن في مقام آخر، فيه من الحسّ والألفة والوضوح بقدر ما فيه التجريد والغرابة والغموض. مقام تفاصل وتداخل، يؤسّس لهما الشّاعر بـ"كأنّ" في البيت الأول: تنسى كأنّك لم تكن.

٥-١- كأنّ بين الوضوح والغموض

تواتر في كتب البلاغة أنّ "كأنّ" أداة من أدوات التّشبيه. ولكنّها قد ترد في غير معنى التّشبيه.

يقول كثيّر:

أريد لأنسى ذكرها، فكأنما
تمثّل لي ليلى بكل سبيل (١١)

"كأنّما" في بيت كثيّر برزخ بين التذكّر والنّسيان(١٢) أو بين الشّاعر وليلى. فالشّاعر يريد أن ينسى وليلى لا تريد أن تُنسى. والصراع هو ذاته الذي أشرنا إليه آنفا. صراع درامي، بين الموت والحياة.

وسواء أكانت "كأنّ" في بيت كثيّر، للتّشبيه أم لغيره، كالتّحقيق والتّقريب والمبالغة والإدّعاء، فإنّما هي أسُّ الشعرية في البيت. و هي، في البيت الأول، في قصيدة درويش، تقوم خيطا ناظما بين معنيين:

تنسى (أنت) كأنّك لم تكن (أنت)

+ وجود + وجود (كان موجودا ثم لم يكن)

- نسيان - عدم (النفي بلم)

بـ"كأنّ" يصبح النّسيان الذي هو حدث عادي، مساويا للعدم. وتصبح "كأنّ" تأسيسا لسلسلة من الصّور قائمة على ما يعرف عند بعض الباحثين بإبداع المشابهة (١٣). وما يعدّ مهمّا في إبداع المشابهة هو نزوعها إلى إلغاء نظرية المقارنة أوالتقليل من أهميتها في بناء المشابهات،لأنّ المقارنة ترتبط بما يسمّىْ بالنزعة الموضوعية المشكوك أصلا في وجودها. فالمشابهة لا توجد، بل لا تعمل خارج تجربة من يشبّه، أي خارج تجربة الذّات مع اللّغة وفي الوجود. وهو ما يعني، بالنسبة إلينا، وفي هذا المقطع بالذات، أننا إزاء بناء تجربة ألم لا يتوانى الشّاعر في تحويلها إلى محنة لكل قارئ. فالمتلقّي (القارئ) مُكره، بحكم إسناد الفعل إليه (أنت تُنسى) على أن يكون في صميم المحنة: محنة النّسيان. وعليه في سياق ذلك أن يتأمّل ذاته وان يتساءل: لم يُنسى؟ وكيف لا يُنسى؟

ولكنّ الطّريف، هو أنّه بمجرّد الشروع في القراءة، يخرج القارئ من تلك المحنة ليصبح الآخر هو المنسيّ. اذن، المنسي ليس "أنا" حتى وإن كانت ذاتا أخرى أشتقّها من ذاتي وأخاطبها أثناء القراءة. المنسيّ هو أنت، الآخر باستمرار. هي الرّغبة، إذن، في تأجيل النّسيان ببناء الخطاب على نظام ما. وهي رغبة تنتج وضعا ملتبسا كوضع المنسيّ(الغائب، الحاضر). أن تُنسى يعني أنّ من يتلقّ الخطاب هو المنسيّ وليس الشّاعر.

وتغرينا هذه الإشارة الأخيرة بالتّنبيه على أن الضمير في الخطاب الشعري تحديدا، وفي بعض السياقات بالذات، يكفّ عن أن يكون علامة لسانيّة حياديّة، خالية من أي دلالة، ليصبح حمّال تجربة وخزّان دلالات. وبهذا المعنى، فإن القراءة تصبح تجربة يعاد فيها فعل الكتابة، باعتبارها مجلىً لذات تعاني الوجود وتفكر فيه على نحوى شعري:

كمصرع طائر
تُنسى
ككنيسة مهجورة
كحبّ عابر
كوردة في الليل

القراءة خطّية، ما في ذلك شكّ. وهي تسير في العربية من اليمين إلى اليسار. وقد جعلنا كلّ سهم برأسين لا رأس واحد. وهذا يعني انّه أصبح بإمكاننا أن نقرأ هذا المقطع من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين. وليس هذا شأن الكتابة في العربية في مطلق الأحوال. إنّ هذا الإيقاع البصريّ يمكن أن يؤوّل بأنّ العدم (تُنسى) يتمرأى في صور شتىّ وأنّ صور الوجود كلّها تؤول إلى العدم. بـ"كأنّك" يتنزّل الموجود منزلة المعدوم ونصبح في سياق المتخيّل، متخيّل النّسيان، وقد عدّد الشّاعر صوره ونظمها في خيط واحد هو "الكاف".

الضمير في الخطاب الشعري يكفّ عن أن يكون علامة لسانية حيادية خالية من أي دلالة

٥-٢- "الكاف" بين التكرار والتنوع

تكرّرت "الكاف" أربع مرات. والتكرار من المبادئ البانية للخطاب الشعري. فهو يؤالف ويخالف كما هو الشأن في هذا المقطع. فالتكرار الذي يوهم بالتّماثل والتشابه، إنما هو يؤسّس للتنوع والتعدد والاختلاف.

ففي النواة " تُنسى" يتضافر الفعل ونائب الفاعل / المفعول به. ولعلّ الشّاعر لم يكن معنيّا بهذه النواة في ذاتها بقدر ما كان معنيّا بتشكيل الصّور التي ستتحقّق فيها:

- كمصرع طائر: ما الدرامي في مصرع طائر؟ من المكرور المتعاود أن نقول إنّ الطير ترمز إلى الحريّة، بل إنّ هذا المعنى غدا متبذلا، حتى خلنا أن معنى الحرية، هو المعنى الوحيد الذي تُستحضر من أجله الطير.

للطير دلالات أخرى، فهو وسيط بين الأرض والسّماء، بين الفانين والمقدّس، بين البشر الذين لا يطيرون والسماء الطائرة التي لا تنزل إلى الأرض ولن تنزل. ودرويش لم يحدّد طيرا بعينه أو باسمه في هذا المقطع. وكان قد فعل ذلك من قبل. فهو قد أعاد . مثلا . إلى الأذهان صورة الحمام الموصولة بالعشق والرغبة(١٤) كما ركّب من أسطورتين أخريين أسطورة فلسطينية عندما جعل الصقر في جناس صوتي مع الصخر. يقول:

. بقاياك للصّقر. من أنت كي تحفر الصّخر وحدك؟

وتعبر هذا الفراغ النهائيّ، هذا البياض النهائيّ؟ مرحى (١٥)

ولكن هذا لا يعني أنّ درويش يسمّي دائما. يقول . مثلا . في قصيدة هنا تنتهي رحلة الطير:

. هنا تنتهي رحلة الطير: رحلتنا، رحلة الكلمات

ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة، من بعدنا أفق للطيور الجديدة

ونحن الذين ندقّ نحاس السّماء، ندقّ السّماء لتُحفر من بعدنا طرقات (١٦)

هل نطمئن بعد هذا إلى دلالة مفردة أو صورة واحدة للطير في قصيدة درويش: الحمام، الصقر، الهدهد...؟ للطير، إذن، أن يتعدد ولنا أن نتأوّل.

يُصرع الطائر فينشأ الدرامي. وليس الدرامي مشتقا من موت الطائر فحسب، وإنّما مشتق كذلك من نسيان الحدث، حدث الموت. لكن ما الذي يحدث في الكون أو للكون عندما يصرع طائر؟

عندما يصرع طائر، يصبح المقدّس مهدّدا بالغياب أو الاختفاء، وتتقطع الصّلة بين الأرض والسماء. وعندما تتقطع الصلة بين الأرض والسّماء أو تضعف، يغرق الإنسان في اليومي (Le quotidien) في انهماكاته التي تُتلف أسئلة الكينونة والاختلاف والتمايز. فاليومي لا يقبل الاختلاف، لا يقبل إلاّ التّماثل. واليومي هو الماضي الذي يمرّ في كلّ آن. ولا سبيل إلى إيقافه أو استعادته. فاليوميّ، إذن، هو النّسيان. ومقاومة النّسيان تبدأ بمقاومة اليوميّ. بإمكاننا، إذن، أن نقاوم نسياننا. عندما نرفض اليوميّ، وننخرط في السؤال، في الأنطولوجي، بما هو تأمّل للوجود. وعندها سيشرع النّسيان في الاختفاء. وعندما يشرع النّسيان في الاختفاء، نشرع نحن في الوجود. رهان الشّاعر، إذن، هو كيف يتحقق نسيان النّسيان؟ الجواب شعري. يقول درويش:

تُنسى، كأنك لم تكن

شخصا، ولا نصّا... وتُنسى

أي أن القصيدة التي لا تثير فينا القلق تُنسى. النّسيان حدث في القصيدة وبالقصيدة. فليس النّسيان، إذن، حالة تصيب الإنسان فقط وإنما النصّ كذلك. ونسيان النصّ أفظع من نسيان الشّخص لأن النصّ جمع والشّخص مفرد. ففي النصّ، نصوص أخرى تراكبت وذوات تداخلت وحيوات امتزجت وأزمنة تعالقت وأمكنة أعيد بناؤها وذاكرات انتعشت او بعثت من جديد لتقاوم النسيان. يقول درويش:

أنا للطريق... هناك من سبقت خطاه خطاي

من أملى رؤاه على رؤاي. هناك من

نثر الكلام على سجيّته ليدخل في الحكاية

أو يضيء لمن سيأتي بعده

أثرا غنائيا... وحدسا.

للشاعر رؤياه ونبوءته، بهما يؤسّس لمعنى الوجود ويقاوم العدم والنّسيان وبهما يختار كيف يبنى خطابه وإيقاعه. وبقدر ما يزرع الشّاعر، في نصّه، من قلق معرفي وحيرة واعية، تكون مغالبة النّسيان.

إنّ إحساس درويش بالوجود، على نحو مرهف من جهة، وخوفه من أن يُنسى من جهة أخرى، جعلاه يبني الخطاب على نحو من الاقتصاد في اللغة لإلغاء أي سبب من أسباب التّشويش على الرسالة التي يراد لها أن تحافظ على نواتها الدلاليّة المركزيّة حتّى لا تضيع في الصّور الكثيرة والتّراكيب الطويلة المعقّدة والاستعارات البعيدة. فالاقتصاد في اللغة للمحافظة على الكثافة الدلالية استراتيجيّة كتابيّة في هذه القصيدة. هذا ما تؤكده الصورة التالية: ككنيسة مهجورة تنسى، إنّ صورة الكنيسة المهجورة، على ما فيها من اقتصاد في الوصف، صورة مكثّفة تستدعي صورا أخرى. منها العشب الطالع في شقوق الجدران، والنوافذ التي عشّشت فيها الخطاطيف، والصدأ الذي عطّل حركة النواقيس، والأبواب التي صارت تصّر، والمقاعد الباردة، والقضبان الملساء المسندة إلى الحائط بعد أن تداولتها أيد كثيرة، والممرّات المقفرة من حركة المصلّين...

إحساس درويش بالوجود على نحو مرهف جعله يبني الخطاب على نحو من الاقتصاد في اللغة لإلغاء أسباب التشويش على الرسالة

فهل تذكر تلك الأبواب من فتحها؟ وهل ستظل القضبان الملساء تشعر بدفء الأيدي التي تداولتها؟ وهل تتذكر الكنيسة أصوات المصلين؟

إنّ المقدس الذي تمت الإشارة إليه، في صورة الطير، حاضر بتأويل ما في تلك الصورة. أما في صورة الكنيسة، فإنّ حضوره واضح لا يحتاج إلى تأويل. ففي الكنيسة نكون، في قلب المقدّس، مقدّس يمنع إحساس الكائن بالضّياع بل إنه يمنحه طمأنينة تُنسيه أنه مهدّد بالنّسيان. ولكن دوريش لا ينشد الطمأنينة. فالكنيسة مهجورة. وهو ما يعني غياب المقدّس الذي يهب الراحة ويتلف الخوف، مرة ثانية.

إنّ درويش لا يدافع عن هدوء الكائن وطمأنينة الوجود، لأن وظيفة الشّعر عنده، هي التأسيس للقلق، بما هو آلية من آليّات الكشف والمساءلة، كشف العدم والنّسيان ومساءلة الذات والوجود. ولكن لماذا التأسيس للقلق؟

لأنّ القلق يجعل الكائن معلقا بين السماء والأرض. وعندما يعيش الإنسان معلقا بين السماء والأرض يمكن أن يفكّر في ذاته. في كينونته، في الكتابة حتى لا يكون وجوده مجرّد حدث عابر.

تّنسى كحب عابر: في الحبّ العابر، يعبر كل شيء: الذوات والأزمنة والأمكنة... تبقى اللغة فقط، أو تبقى الأسماء والكلمات تصارع النّسيان. والعبور هو نقيض الإقامة. والطريف أنّ العرب تقول: عبر فلان إذا مات، فهو عابر، كأنه عبر سبيل الحياة (١٧).

الإنسان عابر سبيل أم عابر سرير، سيّان لأنّ الصورة الماثلة، هي صورة العدم. في الحبّ العابر، تبقى الأسماء. وقد يسهل على النّسيان احتواؤها. ولكنها على أية حال تظلّ تقدح الذكرى. فتؤلم المتذكّر. في الحبّ العابر، ثمّة زمن تبدّد وعاطفة شهدت

إعدامها. ثمّة موت ماثل يذكّر بهشاشة الكائن. هشاشة لعلّها ستظهر أكثر في صورة الوردة. وكوردة في الليل تُنسى. هل لصورة الوردة صلات بالصّور السّابقة؟

الوردة رسالة عشق. ولكنّها تذبل. يموت الحبّ وتموت الوردة. والوردة توضع على القبر، تاجا على الموت. والوردة عمياء لا تبصر جمالها. والوردة تجهل عطرها. ولكن للوردة في الليل، دلالات أخرى. في الليل تغرق الوردة في الظلمات، في العمى. والليل نسيان مثلما تمّت الاشارة الى ذلك سابقا. وباستحضار الليل تستيقظ اللغة من سباتها وتذكّرنا بهشاشتنا أمام المجهول والغامض والمرعب...

الوردة، وردة بالعين. ولكنّ العين في الليل تّطمس، تعمى، تخبو ذاكرتها. وعندها تتحوّل الوردة إلى كتلة من السواد. العين، في الليل، عجز محض لأنّها تفقد وظيفتها الأساسيّة (الرؤية) والعين التي لا ترى عين بلا ذاكرة، عين تنسى.

إن النّسيان هو العلامة المقطعية الأجلى، في هذه القصيدة. فأربعة



الـوردة رسالة عشق ولكنها تذبل بموت الحب وتوضع على القبر تاجاً على الموت

مقاطع من ستة تنتهي بـ" تّنسى": ١ و٣ و٥ و٦ وثلاثة مقاطع من الأربعة المذكورة تبدأ بـ" تّنسى" وتنتهي بـ" تّنسى". وهو ما يعني أن تعديد الصور القائمة على المشابهة والتكرار التركيبي واللفظي والجناسات... تتضافر لتأكيد سمة أساسية في هذه القصيدة، هي الغنائيّة. غنائية ذات مسكونة بالفجيعة والحلم في آن معا. فجيعة الخوف من نسيان يطوي الكائن: شخصًا ونصًا، خبرا وأثرا. يقول درويش:

تنسى كأنك لم تكن
شخصًا ولا نصًا... وتنسى

ومن الفجيعة والخوف، يولد، حلم بتأسيس ما لا يُنسى. وبالحلم تنخرط الذات في البحث عن ذاتها وفي نسيان النّسيان.

٦- نسيان النّسيان أو لذّة الكتابة

يقول درويش:

(...) ربّما نسي الأوائل وصف
شيء ما، أحرّك فيه ذاكرة وحسّا

يبحث الشّاعر عن شيء ما، منسي. نسيه الأوائل. يبحث في ذاكرة الزمان والمكان عن كيفيّة لكتابة خوفه من النّسيان؟ لكن كيف نكتب هذا الخوف؟ وما الكتابة خارج النّسيان؟

يشتغل الخوف من النّسيان، في قصيدة درويش، باعتباره آلية لتجديد الكتابة، وسمة إيقاعيّة تومئ إلى كيفية ما من كيفيّات حضور الذات في خطابها. والبحث عن إبدالات تدافع بها القصيدة عن ذاتها وتبرّر بها وجودها، بعيدا عن شرعيّة القضيّة الفلسطينية، أي في إطار الشعريّ الجماليّ، لا السياسي صار من الهواجس الملحة بالنسبة إلى محمود درويش في كتاباته الأخيرة. فشرعية القضية وما يتعلّق بها من أبعاد إنسانية، يمكن أن تضمّن تداول نص ما، ولكنّها لا تلغي، في المقابل، إمكان نسيانه والذهول عنه، في زحمة نصوص أخرى تتغنّى بالقضيّة ذاتها. وهو ما يعني أن الشّاعر مسكون – حتى في إطار السيّاق الثقافي الإبداعي الفلسطيني الضيق، الذي هو سياق الشعراء والمبدعين الفلسطينين وغيرهم ممن جعلوا فلسطين موضوعا إبداعيا – بالبحث عمّا يلغي النّسيان ويحقّق فعل الكتابة المتجدّدة التي تنفي النسيان عن ذاتها في كل مرّة، لتظهر في صورة أو صور أخرى مختلفة عن سابقاتها. يقول درويش:

. أمشي على هدي البصيرة، ربما
أعطي الحكاية سيرة شخصية

إنّ اندراج السيرة الذاتيّة أو تاريخ الذات في القصيدة التي تُبنى حكائيّا واستعارة العناصر السردية أو بعضها في تشكيل الخطاب الشعري وتنويع الصيغ،... من الإبدالات التي مارسها محمود درويش، في سياق وعيه بأنّ الرهانات الجماليّة، هي وحدها التي تضمن للنصّ رحلته في الزمان والمكان. فالرهان جماليّ في الأساس(١٩) ولا شكّ أنّ الوعي بطبيعة الرّهان هو الذي دفع الشّاعر إلى ارتياد آفاق كتابية مختلفة. وليست تلك الإبدالات على اختلاف أنواعها ووظائفها إلا من قبيل البحث عمّا يكون قد نُسي (نسيه الأوائل). وبهذا المعنى فإن النّسيان يصبح عنصرا بانيا للخطاب وحيّزا للذات تختبر فيه ذاكرتها وقدرتها على سياسة الكلام وبناء ايقاعها الذاتيّ. يقول درويش:

(...) لكن قبل ما سأقول
يسبقني غد ماض. أنا مَلِكُ الصدى
لا عرش لي إلاّ الهوامش(...)

هل هي كتابة تطريس؟ وهل هي الأزمنة تتداخل وتتعالق؟ وهل هي

الأصوات تتصادى وتتجاوب؟

هل يكتب درويش ما قاله المتنبي؟

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله
إذ القول قبل القائلين مقول

إنّ هذا التقاطع بين صوت درويش وصوت المتنبي مدخل إلى مغالبة للنسيان ولكنّه كشف، في ذات الوقت، عن أنّ النّسيان في حدّ ذاته قانون من قوانين الكتابة وشرط من شروط التجويد والتأسيس لحداثة النصّ.

النّسيان عدم، والنّسيان وجود، مفارقة لا يحتملها إلا الشّعر الذي يشتغل دائما بالاستعاريّ وبفائض القيمة الدلالي وبتحويل الدلالات إلى نقضيها وبالتأويل. إنّ الخوف من النّسيان لم يكن موضوعا تبنى عليه القصيدة، فقط وإنما كان مدخلا إلى التفكير في بناء القصيدة ذاتها.

فما يمارسه درويش، الآن، ضرب من المغامرة لأنّ كتاباته وهي تتحرّر من أسر السياسيّ والأيديولوجيّ لصالح ما هو جماليّ فنيّ تجعل قصيدته الحاليّة مرشّحة إلى أن تُسأل مرّتين: ما الذي تقوله؟ وكيف تقوله؟

لقد كان همّ المتلقي، سابقا، محدودا في السؤال الأول فقط إلى زمن غير بعيد. أماّ القصيدة اليوم. وهي تخّفف من حضور القضيّة الفلسطينيّة على النحو الذي كان يهيمن فيه سابقا. فإنّها تؤسس لعادات جديدة في القراءة والتأويل. بل انّه يمكننا أن نقرّر أن درويش، قد انتقل في هذه المرحلة، إلى بناء الذات في القصيدة بعد أن كان مسكونا بكتابة القضيّة الفلسطينيّة بطريقة شعرية. وشتّان بين كتابة قضية شعريا وبناء الذات في القصيدة. فالكتابة الأولى تنطلق من لحظة واضحة هي الدفاع عن حق الشعب الفلسطيني في أرضه التي احتلها الغزاة وتنتهي كذلك – الكتابة – إلى لحظة واضحة هي الإيمان بذلك الحقّ والسعي إلى الإقناع به والدفاع عنه. أمّا الكتابة الثانية، فإنها تنطلق من غامض هو الذات، ذات تظل تسأل: وماذا بعد؟ وليس هذا السؤال إلا شاهدا على مدى الغموض الذي يحيط بالذات، وعلى مدى القلق الذي يسكنها. وهو ليس قلق وجود، وإنما هو قلق معرفة وكتابة. فقلق الوجود قد ينتهي إلى السكينة والاطمئنان أو الإيمان بالعدم. وفي الحالتين يغرق الكائن في النّسيان. وأمّا قلق الكتابة والمعرفة فإنه لن يكون إلا قلقا مخصبا خلاّقا، لأنه حافز على البحث الدائم والسؤال المستمر، بل لأنّه قلق أسطوريّ يحفظ الذاكرة. ولعلّ ما يخشاه درويش خاصّة. ونزعم أنّها حالة استثنائية. هو أن تصاب الذاكرة بالهشاشة، لأنّه يعي أن أيّ هشاشة تصيب الذاكرة ستنتقل عدواها إلى الهويّة.

*كاتب من تونس

الهوامش

١ ـ لتأمل هذه المسألة المتعددة الأضلاع يمكن الرجوع إلى keith whitelam في كتابه اختلاق اسرائيل القديمة واسكات التاريخ الفلسطيني، تعريب سحر الهنيدي، مراجعة فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة ع٢٤٩، س ١٩٩٩. وقد ثمّن ادوارد سعيد هذا الكتاب واعتبره أفضل كتاب قرأه سنة١٩٩٦. يقول عنه: انّه عمل أكاديمي من الطراز الأوّل، أسلوبه بالغ الدقة وكاتبه يتمتّع بجرأة كبيرة. ص٢٣.

٢ ـ الانجيل، العهد الجديد، الترجمة العربية المشتركة من اللغة الاصلية، جمعية الكتاب المقدس، لبنان، ط٤، ١٩٩٣، ص١١.

٣ ـ درويش، الديوان، دار العودة، لبنان، ط١٤، ١٩٩٤، م١، ص١٩.

٤ ـ من كلمة درويش في حفل توقيع على ديوانه:كزهر اللوز أو أبعد في رام الله، الكرمل (الافتتاحية) عدد ٨٥ سنة ٢٠٠٥

٥ ـ درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، رياض الريّس، ٢٠٠٤،ص٧١.

٦ ـ درويش لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريّس، ١٩٩٥.

٧ ـ لسان العرب، مادة (نسا)

٨ ـ الجرجاني (عبد القاهر) أسرارالبلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١، ص ٢٩.

٩ ـ نفسه، ص٩٠.

١٠ ـ نفسه، صص ٩٠/١٦٩/١٩٢

١١ ـ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دت، ص٥٤٥.

١٢ ـ راجع ما تقوله سعاد المانع، مجلة ألف، العدد المعنون بالمجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢،المغرب ١٩٩٣، ص١٧٨.

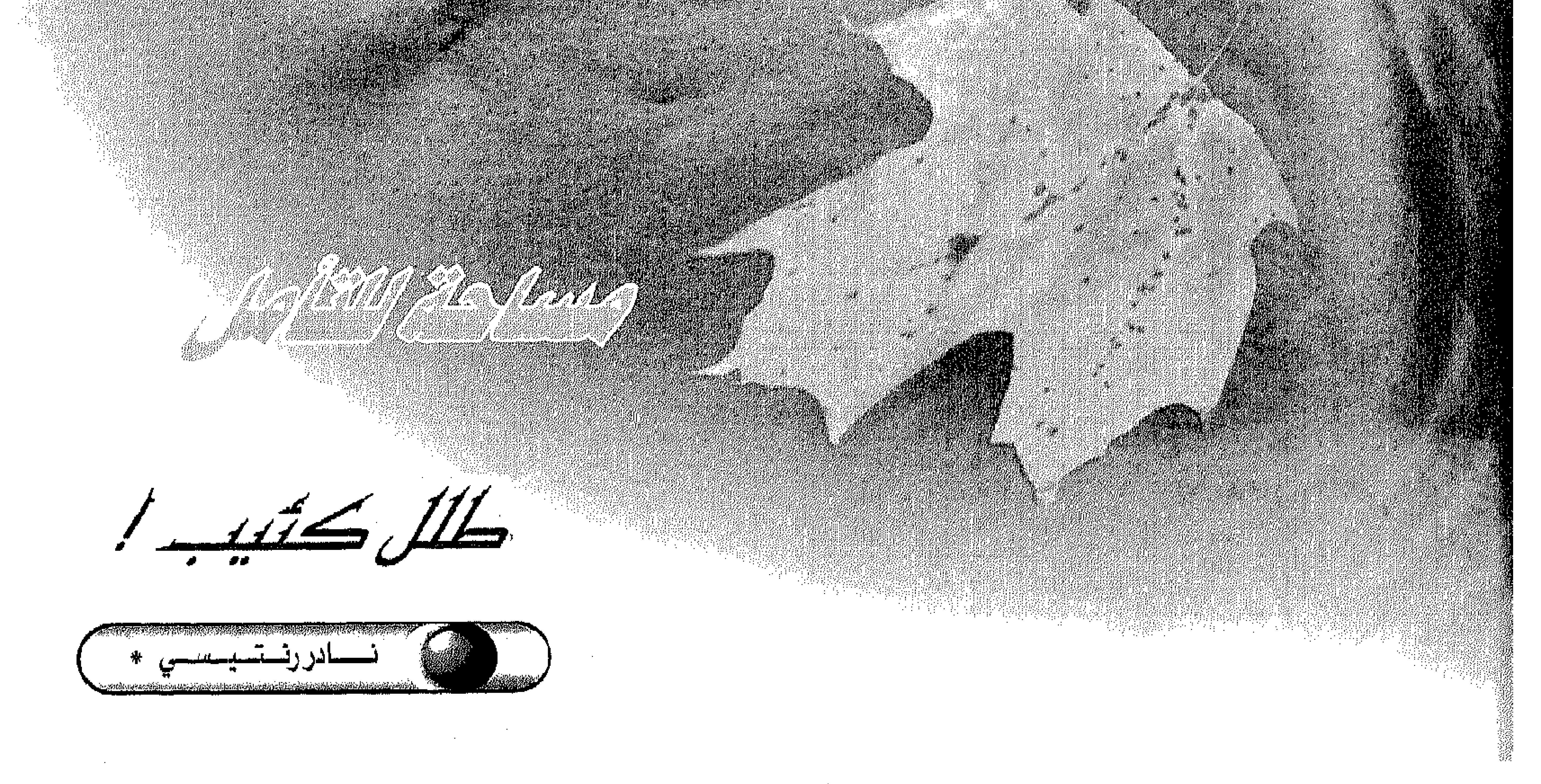
١٣ ـ جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال المغرب، ١٩٩٦. ص ١٥٣ وما بعدها.

١٤ ـ درويش، الديوان، دار العودة، لبنان، ط١٤، ١٩٩٤، م٢، ص١٧١.

١٥ ـ صقر /صخر كلمتان نواتان لاسطورتين: الأولى هي أسطورة برومثيوس، أما الثانية فهي أسطورة سيزيف. ومما يؤثر عن برومثيوس قوله: أعرف جيّدا أنني لن أستبدل آلامي بعبوديتي، أنني أفضل أن أبقى هنا مغلولا إلى الصخور على أن أكون خادما عبدا للآلهة.

١٦ ـ درويش، الديوان، ص ٣٤٩.

١٧ ـ لسان العرب مادة (عبر)



طلل كئيب!

نادر رنتيسي *

بات مشهد مهرجانات الشعر محفزاً لإعادة بسط أسئلته المتكررة، بهاجس مختلف، يقترب حدّ القلق على " أرضه" التي تداعت زواياها وتهاوت الكثير من الرايات إلا بعضا منها تتماسك بها "الارض" وزواياها المائلة!

ويؤشر مشهد مبتسر، مجتزأ من سياق الحالة الشعرية، على عمق الأزمة التي تثخن جسد أقدم الفنون الأدبية، والتي جعلت جمهوره، في كثير من المسيات، لا يتجاوز جنازة ميت بُتر من شجرة غريبة النسل!

ثمة تفاصيل كثيرة تجعل الوصف السابق أبعد من " كلام" مبرح في جسد مرتجف على حافة أخف من أن تحمل معلقة من أجزاء طلل..

اختيارات تحملها دعوات انتقائية لأسماء تتجدد بمنجز قديم، والاسماء الكبيرة تترفع عادة عن المشاركة إلا بطقس احتفالي حتى ولو كان بلا محتفلين.. فالسمة التي تكاد تكون مروسة باسم مهرجانات الشعر عموما، هي الارتجال الذي يجعل خروج برنامج متكامل لا يصيبه التعديل حتى الأمسية الأخيرة، ضربا من ضروب الخيال الرطب!

لكنّ الإشارة الأكثر وضوحا على أزمة الشعر تتمثل في معاقبة الجمهور له، بغيابه عن مقاعد القاعات الضيقة التي يتم اختيارها املا في أن يمتلئ مكان يحضره الشعر..؛ يقتصر الجمهور عى بضعة مستمعين من شعراء المهرجان، فيما " الزملاء " الآخرون تأخروا في صالة الفندق لمواعيد متفرقة لا تبتعد كثيرا عن الشعر!

وليس هذا وصفا دقيقا لتفاصيل مأزق مهرجانات الشعر؛ فالتفاصيل أكثر من أن تجمل في حيز ورقي صغير، فيما العنوان متواطأ عليه، ويتأخر اعلانه في مراهنة على التصفيق الواهن الذي يُسمع تشجيعا للقافية التي تتقاطع ولحن مألوف!

ولن تغير قريحة المطابع التي تقذف أطنان الورق المقوّى مغطى بما تيسّر من الشعر..، مفردة في العنوان المتواطأ عليه، ذلك لأن ازمة الشعر، كذلك، في غرقه حتى مطلعه بدواوين لا تتجاوز قيمتها ألف دولار، لا تزيد مقدمة يدبجها الناشر، عادة، على الغلاف الخارجي..، شيئا من قيمته المحفوظة!

ولا يبدو جديدا القول أن بعضا آخر من أزمة الشعر في تكاثر الشعراء، والتباس الشعر وخفوت صوت الشاعر حين ينطق بوصفه!

لكنّ جزءا بالغا من هذه الأزمة يعود لتنحي بعض الشعراء الكبار، وتراجع حضورهم إلى حوارات يلعنون فيها الظلام الذي جعلهم شموعا بلا خيوط أو مجرى للنار..، فقط كتل من الشمع لملء أرجاء متحف بمجسمات تدخل رويدا خانة التاريخ؛ رغم أنها لا زالت تشغل حيزا من الجغرافيا الحافلة بمبررات الشعر!

.. **لا** تكتمل المشاهد المبتسرة طالما بقي العنوان متواطأ عليه، فيما هي لا تكفي، لفرط اختصارها وخلوُها من دلالات الضوء..، أن تملأ حلما بحجم معلقة تخلو من حجارة طلل كئيب!!

* كاتب وصحافي أردني



شعر

يمشي كماء وضوئه في الماء

أحمد الخطيب *

جمّلتُها،
فتجمّلتْ،
وأخذتْ من عنّابها لون القميص، ورحتُ أبحثُ عن خشوع النورس
البحريِّ، رافقني دمي، وتركتُهُ ينأى على قَدَرٍ، وعدّتُ إلى الخيامِ،
لعلّها ألقتْ على رمل الشواطئ ظلّها
***
جمّلتُها،
فتجمّلتْ
ونسيتُ أنّي لم أكنْ ورّاقها،
فندبتُ جارتنا القتيلة كي تخفِّفَ من ولوغِ الصقرِ
في كأس الزمان،
وقلتُ أدفنُ شكلَها
***
جمّلتُها،
فتجمّلتْ
وغفرتُ لامرأتي النعاسَ، وقلتُ أنزلُ من دمي، وأعيدُ للعضلاتِ يوماً
حقلها
لكنها لم تدرك المعنى، فقلتُ: لعلّها مثلي رأتْ في الليل كثباناً من
الكلماتِ، أو قرأتْ رياحاً لمِّتِ النظراتِ، أو خطفتْ من النظراتِ شوقاً
طفلها

جمّلتُها
فتجمّلتْ
وبكيتُ من وجعٍ،
ضحكتْ،
وقال لي جسدي الطريدُ: أقمْ
على أرض الكتابةِ للعذارى سهلها
***

ولعلّها
إنْ جمّلتْكَ أتتكَ بالنبأ العظيمِ
ففزتَ بالشفقِ البعيدِ،
ورحتَ تعشقُ نخلها
***

تنأى الديارُ وأنتِ وجهي،
كم تلوذ الشمسُ في وجهي،
وأنتِ خمارها، وظلالها، وسموّ غايتها، وبوحي
تنأى الديارُ، وعلّمتنا أنْ نقصَّ على الغريب،
دماً من المعنى، وشمساً ليس يسترها الغيابُ
وأنتِ منها
أو عليها يومَ ذبحي
تنأى الديارُ فلا تنامي،
أيْ فنامي
بعد ترياقي وشطحي
لم تسرقي ظلّينِ من عينيْ غزالٍ شاردٍ
في كل سفحٍ،
فتمثّلي في الجرح جرحي
واستعيذي من غبار الماءِ واحتلي فضائي
ثمّ نامي، فالردى يمشي على الإيقاعِ
يوترُ في ضحى الإيقاعِ
عندك قلبها
***

كم كنتُ أسعى
في القصيدة حاملاً أفراحها،
وأمرُّ من جنْبِ الفؤادِ، ولا أرى
حجلاً
لأصعدَ تلّها

كم شاغلتني حين قلتُ لصاحبي:
مرّتْ على قبري لتنجبَ نسلها
***

وأنا أجرِّبُ تحت طير السّردِ مسألةً،
لأدخلَ في الكلام إلى البيوتِ المترعاتِ دماً،
وشمساً لا تماريَ جهلها
***

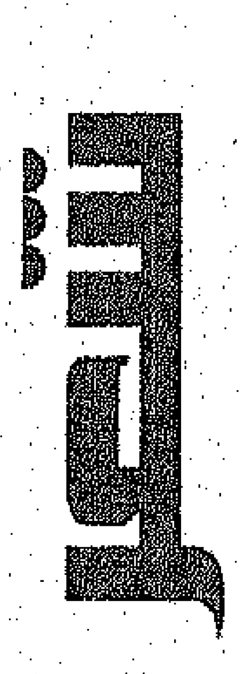
كم جمّلتني، وانتهتْ لقصيدةٍ في الماءِ، قلتُ لها: نامي، ولم تسمعْ ندائي، فانتبهتُ لدمعةٍ في السطرِ، قلتُ لأمّها: هزّي فؤادي، واستعيدي شمسَ معنايَ الحليمةَ، ثمّ هزّي ما تماسكَ من دم العصفورِ ليلاً، واستردي شالها
***

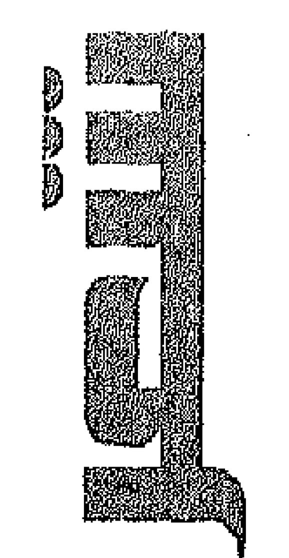
جمّلتها
فتجمّلتْ
وبكيتُ لا أنوي على سفرٍ
ولا أنوي على فضّ الغيومِ،
فقد توارى النجمُ من ليليَ
وزوّجَ ليلها
***

ولمتُ غرّتها،
هنا سَحَبَ الحبيبُ من الكتابةِ بغْلها
وتألّقَ المنفى
ولم يلكزْ بريحانِ الصدى
ما شفَّ عن دمه،
ولم يعجنْ أخاديدَ الفتى،
فاضطرَّ في سعةٍ
لأنْ يلكزْ مراياهُ القتيلةَ،
حالمٌ بالروح تحملُ رحلها
واضطرَّ عن سعةٍ
لأنْ يُقْري المنازلَ نحلها
***

جمّلتها
وتجمّلتْ
واستأذنتْ رجلَ الخليفةِ، ما دعاني إذ دعوتُ الناسَ مجتمعينَ، فانقسمَ الخصومُ عليَّ، مرّوا في كلامي كالنسيء، وما أذنتُ لواحدٍ يرعى الظلالَ، فأذنتُ بالناس لا واقٍ من الشبهِ القريب سوى أخي، وتركتُهُ يمشي كماءِ وضوئهِ في الماءِ، حاسبتُ الدليلَ على وضوئي، وانتشلتُ البحرَ من أمواجِهِ الدنيا، وما انخفضَ الترابُ
***

جمّلتُها،
وتجمّلتْ،
من واقعِ عدْلٍ،
وأبكاها الغيابُ
فأذنتُ للمعنى بأن تتكرّرَ الأسماءُ في أسمائهِ،
الله من شمس لها في ظلّها
ما يكشف الوَلَدُ العُقابُ





وتوجّهتْ في جملة رعويّة، ما كان يعربُها بفعل ناقص أحدٌ، ولا أحدٌ سيخرُجُ من متاهتِه، وينأىً في الزجاجِ إذا تقصّدهُ الخرابُ
***
وتفطّرتْ للحبِّ امرأةٌ،
وما مسح الزجاجَ سوى حفيدٍ،
كنتُ أتبعُهُ،
ويتبعني،
وأضحكُ إذ يبايعني،
ويضحكُ إذ أبايعُهُ
على لغةٍ يرمِّزُ في معانيها الخطابُ
***
كم ذا يؤمِّلُني بريش جناحه،
وإذا انبرى في الخوفِ، طاردني السحابُ
لم أنبري بدداً لغير جهاته
ولكم يرى لحمَ القصيدة جَرحُهُ الوثّابُ
أعطيتُهُ نخل اللّظى، ومنحتُهُ
عُشاً بعيداً ما علتْهُ قبابُ
فأتى على غير الصدى بحروفِه
وصدى الحروف اللثغةُ الحيرى،
ودمعُ الحبِّ والإنجابُ
***
الله من شمس
وكنتُ ألفُها بالشمسِ ما منحَ الفتى،
تدنو من الذكرى،
وتذكرُ أوّلي،
قد كان في لبِّ الدلالة نصفُ ما يتلى من الشمس التي تدنو من المعنى حياءً، ثمّ تقطّرُ في خيالِ الكونِ، والمعنى مُصفّى، والكواكبُ نصفُ ما حمل الكلامُ منَ الكلام، وعينُ صقرٍ، والنعامةُ في الرمالِ، وأوّلي ما كان دَرّبَهُ الغرابُ
***
الله
من شمسٍ تهُشُّ على مرايا الريحِ في العكسِ المعاكس، سوف تقصي داخلي، إذ لا زمانَ لشاعر الذكرى يمرُّ، ولا من القوسِ الحجابُ
***
لا عكسَ في تموزَ،
لا ثدياً يبيعُ الأرجوانُ أمام تكسُّرِ المعنى،
ولا خَرَفاً تخرُّ على الدمقسِ غوايةٌ ورقابُ
***
لا خوفَ يطويني على حلماتهِ بدداً،
ولا أحدٌ يثنّي،
كيف تدخلُ في المرايا صورتي،
ويعيدني طفلاً نما في طينهِ الولدُ العُقابُ
***
ومساحةُ التكوين بابُ
ليلى تعيدُ شبابها لوليمةٍ أخرى
ونصفُ الماء ما يتلى
على الذكرى
وإن ذكروا دمي
مرّوا عليه كآيةٍ منسوخة حَذَراً من المعنى
ولم يعُنَ بغير تداخلي البوّابُ
***
ألقيتُ ظلي في سواد الشَّعْر، قلتُ أزفُّ ليلى للبياض،
فحوقل المعنى، وأعني: أنني مذْ جئتُ من منفى المنافي،
لا سوادُ الانزواءِ يحفّني في الليلِ، لا أرض الخصوبةِ والبياض
الأرجوانُ المكفهرُّ على المرايا في الإيابِ
كأنّهُ في الطينِ راح يسوس مملكة المخاضْ
فتأمّلي ما يأملونَ من الذهابِ
إذا انتفى في الصبر من لدُنيَ الذهابُ
ولقد أتيتُ إلى الغنيمة بالإيابِ
وسقتُ أورامَ الخطى للملح
سقتُ تكسُّرَ المعنى إلى المتوسِّطِ الأبيضْ
لكي أنهضْ
وحيداً لا يغافلني الضبابُ
***
هو منتهى شجري،
وأهوى أنْ تفزَّ من المدى أرجوحةٌ للطير، أن تحظى برملِ غيابها، وتلذَّ بالقمر البعيد بما يلذُّ، ولا يلذُّ لذيذُ تفاحِ الجنون، إذا انتبهنا للقصيدة، وهيَ تزحفُ فوق كفِّ الماءِ، لا عرباتَ تسبقنا، ولا شجرٌ يصابُ
***
هي منتهى وصْلي بوصل صفيح دكان العزوبةِ، كان نهرُ الثلج يقفزُ من شراييني، ويسبقُنا المعلّمُ، والدليلُ إلى بقايا الخوفِ من سكراتهِ أرضٌ يبابُ

* شاعر من الأردن



جذل + جذل

محجوب العياري *

جذل ١

جذلانُ أنا
لا ينقصني شيءٌ:
في جيبي عُلبة تبغ لم تُفتضّ، وعلبةُ كبريت تحملُ صورة فاتنة.
عنديَ ما يجعلني أسكر والنّدمانَ رفاقي
حتى تُشرق شمسُ اليوم التالي...
عندي ما أدفع للنّادل حتىّ
يزرع لُؤلؤةً زرقاءَ تُنوّر ليلتنا...

جذلانُ أنا...
لا ينقصني شيءٌ:
بالأمس قرأتُ كتابا
فانفتحَتْ سبلٌ قُدّامي،
ورأيتُ كأني أمشي فوق الماء،
وأبصر ما لا يُبصر غيري...
منذُ قليل، هتفتْ سلمى،
قالت: "مازال اللّونُ الأزرقُ يُغويني،
ما زلتُ أحبُّ طيور النوء،
وينعشني أن أمشيَ حذوك، حذو الشاطئ حافيةً...

جذلانُ أنا،
لا ينقصني شيء،
والدّنيا لا ينقصها شيء،
قال الشاعر، وهو يدندن أغنية زرقاء،
ويمشي حذو الشاطئ، نحو الشمس خفيفا...

جذلانُ أنا،
وطني حُلمي
حلمي أوسعُ مما يصفون، وقلبي...
سبعةُ نايات تعزف جمهرةً من ألحان زُرقٍ...
ذلك قلبي !!

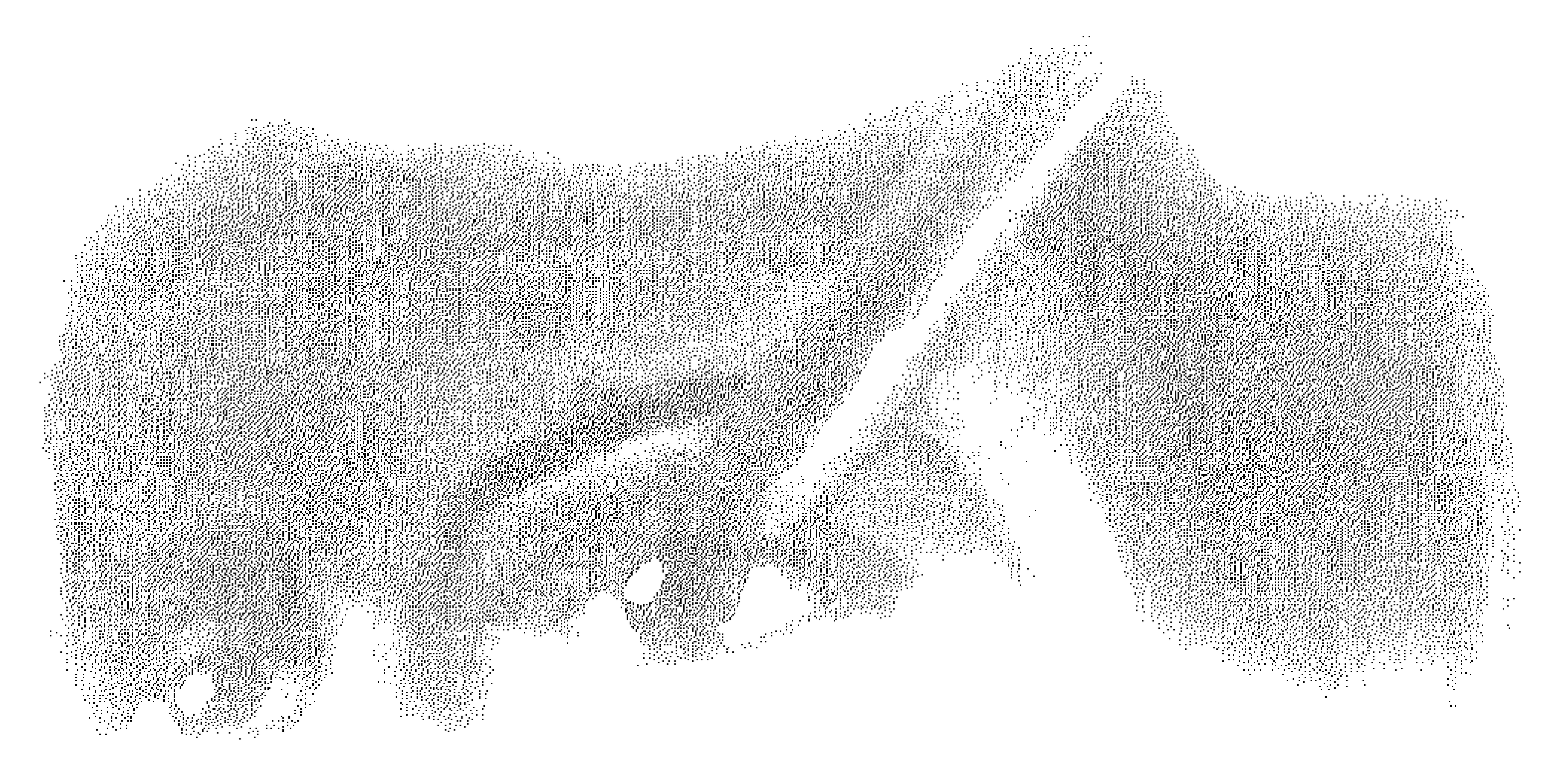
جذل ٢

الطّقس جنوبٌ... و "الميركافا"
وثلاثةُ رعيان يقتسمون رغيفا أسمرَ،
والغاراتُ تهزّ الدّنيا...
قال الأول: " يُحزنني أنّ شياهي عَطْشَى... "
صمتَ الثاني.
قال الثالث:
- " جذلانُ أنا مادامت قُصفتْ حيفا،
- جذلانُ أنا،
فغدا نقصفُ أبعدَ، أبعدَ من حيفا.
وقريبا نعلنُ أن الدنيا لا ينقصها شيءٌ "
ثم مضى يركض خلف ثلاثة حملانٍ
كانت تتخطّى الخطّ الأزرق،
تحت عيون " اليونيفيل " !!

شعر

* شاعر من تونس
ayarimahjoub@yahoo.fr
www.ayarimahjoub.com

شعر



كذب الهواء

رفيق خنسة *

(١)

كذبَ الهواء
كذبت حقول الهيدروجين
فلقد رأيت بيادر الأحلامِ
في كرمي
فأيقظتُ الكلامْ

(٢)

كذب الهواءْ
فلقد سمعتُ السرَّ في
كرمي
يكلمني
ويبدأ بالسلامْ

(٣)

كذب الهواءْ
جاءت إلى بيتي السماءْ
وتبعثرت في السقفِ والجدرانِ
قطعانُ النجومْ
فأمرتُ أن يأتي المساءْ
وأمرتُ أن تأتي الكرومْ

(٤)

كذبَ الهواءْ
هذي قبائل من دمي
تمضي إلى كرمِ الأمامْ
وأنا هنا
أمشي إلى الكلمات،
والحركات، أمحوَها
فتكتبني، وتذهبُ
كي أنامْ

(٥)

كذبَ الهواءْ
هذا سريري في العراءْ
تأتي إلى ساحاتِه الأعشابُ
والأزهارُ
والشجرُ الرؤومْ
فيضيء زيتونُ الكلامْ

(٦)

كذب الهواء
من طين داليتي يجيء الصيفُ،
والأعنابُ،
والثمرُ المنيفُ
فإذا تدلّى شاهقٌ
ودنتْ قطوفُ
أسرجتُ صاعقتي، على شغفٍ،
وخلخلت الفضاءْ

(٧)

كذب الهواء
هذي قباب طفولتي
يغفو على شرفاتها عطرُ البنفسجِ
والقرنفل
والعرارَ
فإذا حبوتُ تفتّحت في خدِّ أمّي
وردةٌ
وشدا هزارْ
وإذا نِمتُ تقدّمت خلفي
السنابلُ
والعصافيرُ الصديقةُ والحمامْ
هذا أبي
كفّاه في فصل الخريف غمامتانِ
وفي الشتاء قصيدتانَ
من الخَزامْ
......
هذي قبابٍ طفولتي
حورٌ يرش طيوبَه هوناً
ويمضي، في الضباب، إلى السماءْ
يرنو إلى زيتونة الوادي
ويقطف من مفاتنَها البراعمَ
والضياءْ
وأنا هنا
ما زلتُ أحيا في قباب طفولتي شعراً
وأسكن في الكلامْ

(٨)

كذب الهواء
لو لم يكن ظلّي الذي سبقَ
الطريقَ إلى الطريق
لخلعتُ أوتادَ السماء
وطردتُ، لا أخشى، الفضاءَ من الفضاءِ
وأقمتُ في غيب المضيقِ
....
هذا أنا ظلّي الذي سبقَ
الشروقَ إلى الشروق
تأتي إلى أفيائه الأولَى
عناقيدي
ويأوي العاشقون
فتدور، في الساحات، قمصانُ
الخلاعة
والمجونْ
بي تبدأ الفوضى، بلا غسقٍ،
ويكتمل الجنونْ

(٩)

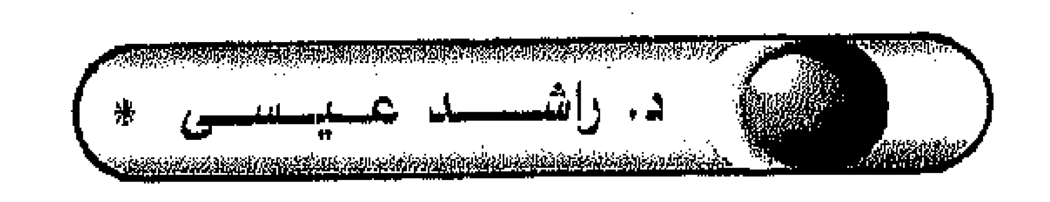
كذب الهواءْ
أنا ما ذهبتُ إلى الخفاءِ
وما رجعتُ من الخفاءَ
يأوي إلى كفّي غبار الطلع
كي يمضي إلى أدواره الأوَلى
ويمشي في الأمامِ
وفي الوراءِ
لا يعتريني أن تقيمَ الشمسُ
في أرضي
ولا أشكو إذا ذهبتْ، على عجلٍ،
إلى كرم السماءِ
هذا أنا
تجثو على عتبات أشواقي
خيول الكيمياء
وتدور في ضجري المضيءِ
كواكبي هوناً
ويجري في تراب الوقتِ ماءْ

---

* شاعر من سوريا

إضاءة

الأدب الأردني في الدراسات العليا



يستحق منجز الأدب الحديث في الأردن وقفة تأمل طويلة وعميقة لمراجعة صدى هذا المنجز محلياً وعربياً وربما دولياً، ولا شك أن أقسام اللغة العربية في جامعاتنا الأردنية شريك رئيس مؤثر في تفعيل هذا المنجز وإنصافه، لأنها ذات صلة مباشرة بالأدب الحديث ومن شأنها أن تعمل على تقييمه ووضعه في المستوى اللائق به.

لا شك أن عدداً من الجامعات أسهم في ذلك عبر رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه من خلال توجيه طلبة الدراسات العليا لاختيار شعراء وروائيين ومسرحيين وقصاصين ذوي تجارب لامعة جديرة بالدراسة من مثل عرار، وحيدر محمود، وزياد قاسم، ومؤنس الرزاز، وتيسير سبول، والياس فركوح، وحسني فريز، وناصر الدين الأسد، وإبراهيم العجلوني، وغالب هلسة، وعلي الفزاع، وخالد الساكت، وعبد الرحيم عمر وغيرهم العشرات.

وقد تفاوتت جامعة عن جامعة بحجم هذه الرسائل والأطاريح ونوعيتها غير أن المأمول ما زال كبيراً، خاصة أن أسماء أدبية أردنية مهمة ما زالت تنتظر دورها. لأن مثل هذا الاتجاه إنما هو عمل وطني بالدرجة الأولى وإسهام عظيم في التنمية الثقافية المحلية، ورافد قوي لمسار الأدب العربي الجديد بعامة.

ولا يقتصر اتجاه الدراسات العليا في جامعاتنا على دراسة أعمال الشعراء والروائيين والقصاصين، إنما ينبغي أن يتجاوز ذلك إلى أمرين بارزين أولهما دراسة الظواهر الأسلوبية والفنية والمضمونية في أعمال مشتركة من مثل:

- ذاكرة المكان في الشعر الأردني.
- الاتجاه الوجداني في الشعر الأردني.
- صورة القرية في الرواية الأردنية.
- صورة المرأة في الشعر الأردني.
- شخصية ابن المدينة في الرواية الأردنية.
- الهمّ القومي في القصة القصيرة الأردنية.
- المسرح الشعري في الأردن.
- اتجاهات قصص الأطفال في الأردن.

وغير ذلك من عنوانات مقترحة يمكن أن تغني اتجاهات الأدب الأردني الحديث.

والأمر الثاني هو الاتجاه إلى دراسة ظواهر أدبية مهمة أنجزتها دورياتنا ومجلاتنا، فعلى سبيل المثال استطاعت مجلة عمان عبر خمسة عشر عاماً أن ترفد مسار النقد الأدبي في الأردن بمئات الدراسات التحليلية الفنية في مجال الرواية الحديثة، فلماذا لا تقدم رسالة أو أطروحة بعنوان (اتجاهات نقد الرواية في مجلة عمان). ورسالة أخرى بعنوان (المقالة الأدبية في مجلة عمان) أو (المكان وتجلياته في مجلة عمان)، ويمكن كذلك دراسة اتجاهات أدبية مختلفة في مجلة أفكار ومجلة وسام.

إن على عاتق أقسام اللغة العربية في جامعاتنا مسئولية وطنية في تنظيم برنامج وطني مدروس، وعمل خطة واضحة لدراسة أهم الظواهر الأدبية والأسماء المهمة خدمة لصيرورة الثقافة الوطنية بالمعنى الأجمل والأوسع.

إن مثل هذا الاتجاه يعزز بصورة مركزية القيم الجمالية والفكرية والفنية والأسلوبية في الأدب العربي في الأردن. لقد بات من حق النهضة الأدبية الجديدة، ومن حق الأردن نفسه أن يرسخ في الحركة الأدبية العربية أسماء بارزة على غرار ما تقوم به الأقطار العربية، من حق الأدب في الأردن أن يقدم شعراء قوميين وروائيين قوميين وقصاصين قوميين يعرفهم العالم العربي ويشير إليهم باحترام. إن ساحتنا الأدبية الثقافية قادرة على فرز هذه الأسماء وتغطيتها في الإعلام العربي الأدبي عبر خطة وطنية تتعاون في إنجازها أمانة عمان الكبرى ووزارة الثقافة وجامعاتنا وبعض المؤسسات الثقافية والصحفية الكبيرة، ويقوم عليها فريق متآلف غيور يعمل بمثابرة ومصداقية ودور وطني حقيقي.

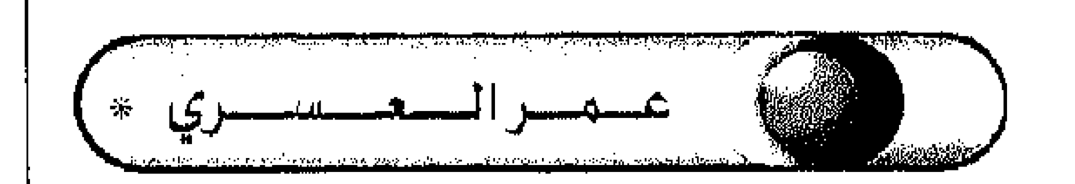
ولعلني لا أبالغ حين أقول إن مهرجان جرش كشف للشعراء العرب عن مجموعة من الشعراء الأردنيين الذين حققوا تجاوزاً إبداعياً يفوق أحياناً قرناءهم في أقطار عربية أخرى، وإن فوز نخبة من روائيينا وقصاصينا في جوائز عربية كبيرة في مصر ولبنان لدليل ساطع على صحة ما أشير إليه.

آن الأوان لأن ننظر إلى منجزنا الأدبي بعين الثقة لا السخرية وبعين وطنية لا عين عوراء. وقديما قيل وما زال يقال (إن حضارة أي قطر تنبع من مدى التقدم الإبداعي الأدبي والفني فيه) فلماذا نبخس أنفسنا حقها، في حين نرحب حدّ المبالغة بمنجز الأشقاء العرب، ونتباهى به ولا نجرؤ على أن نقدم قمحنا البلدي الأصيل إلى غيرنا الذين ينتظرون منا أن نفعل ذلك، لا، بل يستغربون أننا لا نجيد تقييم منجزنا أو نتباطأ في إشهاره!!!

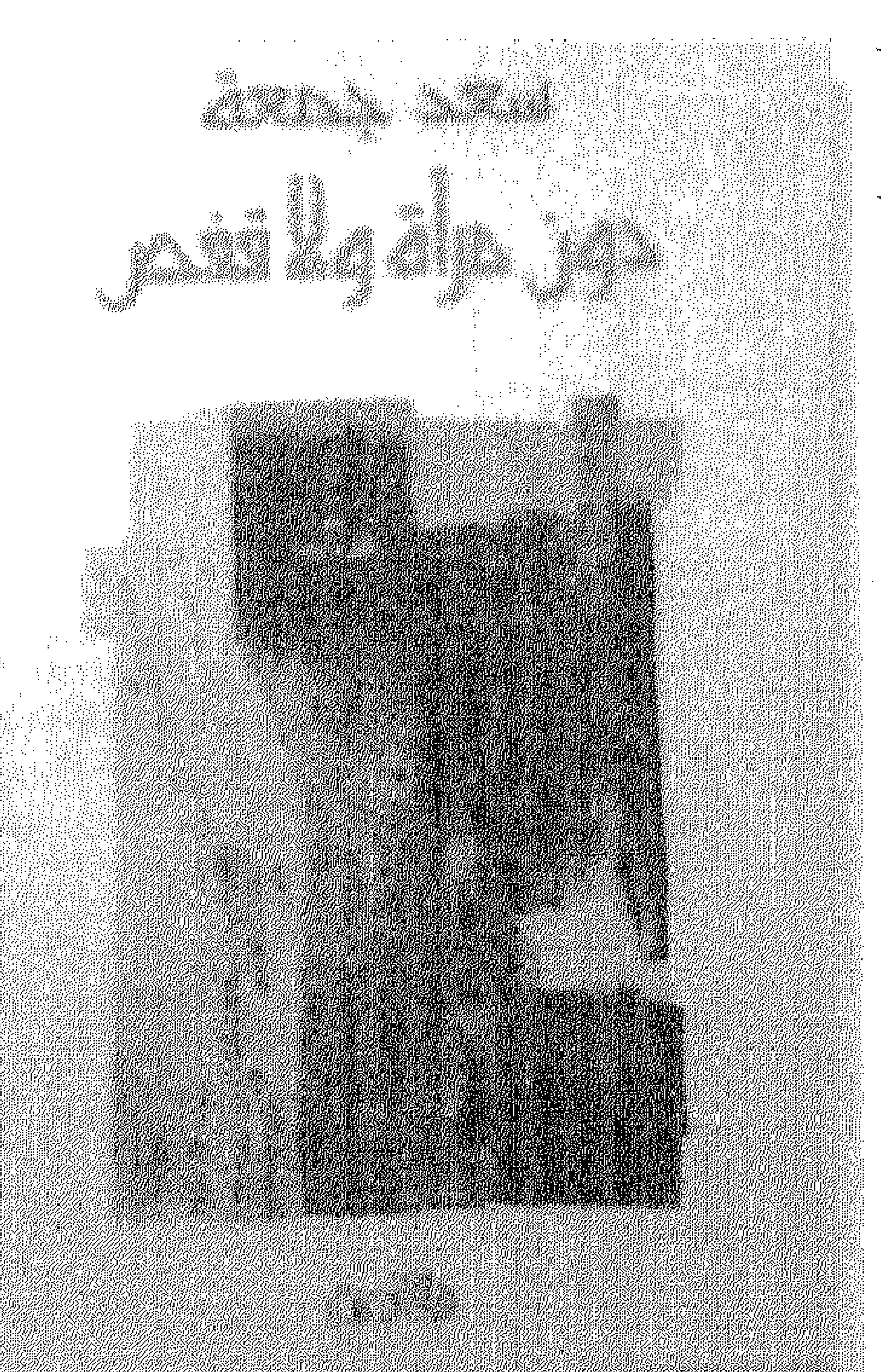
---

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@yahoo.com

بلاغة التكرار في ديوان دون مرآة ولا قفص


عمر العسري *

يتخذ شعر سعد جمعة لحظة ذاتية من مسار الحياة تتغيًّا تحقيق حلم قد يكون مستحيلا أحيانا، وذلك بذريعة تجاوز الآني نحو واقع آخر شديد الاحتمال. فالشاعر لا يتخلى عن آلامه لحظة الصحو، ولكن حين يستقل لحظات الحلم والتوقع وتوجس المصير الذاتي يستدعي لغة اللذة مسخرا ما تبقى له من وسائل التعويض حتى ينأى عن قسوة الحياة وجحيمية الآخر. إن الشاعر هنا نبي نفسه يرسل رسالة إليه ويترجم رؤيته الذاتية بكثير من الجمالية الأسلوبية التي تستأثر بالتكرار كمكون بلاغي تبدى على مستوى الكتابة والرؤية، فوجدنا شكل النص ممتد في أوضح تجلياته، حيث هيمن التكرار مكتسحا الكلمات والعبارات المتلاحقة، وأيضا تلك الفقرات شبه النثرية، وهو اكتساح له مقاصده الفنية والوظيفية سنتبينها حالما ننصت إلى نصوص الديوان.



١ - التكرار وخصائصه الاتساقية

يندرج التكرار ضمن الوسائل البلاغية كالتوازي والمفارقة، ويندرج أيضا ضمن الركائز البلاغية الشائعة من تشبيه واستعارة وفصاحة، فهو من المفاهيم المركبة التي نجدها في المعاجم البلاغية والشعرية واللسانية، لكن التحديد الأولي لهذا المفهوم يقف عند ترديد كلمة أو جملة أو معنى معين أكثر من مرة، وهو أيضا إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الكاتب أكثر من عنايته بسواها. وهذا التحديد يوجهنا إلى ربط التكرار بأمور نفسية قيمة من جهة، وأيضا بأمور أسلوبية جمالية من جهة أخرى.

وقد عد جورج موليني التكرار من أقوى المحسنات البلاغية لأنها تنفذ في بنية الخطاب سواء على مستوى الكلمة أو الجملة. وأضاف كون "التكرار محسن يتحكم في الخطاب"١. ومن المنظور العام لظاهرة التكرار كما حددها موليني، وحتى البلاغيين العرب القدامى أمثال ابن رشيق وغيره، تتبين أولا أنه ظاهرة أسلوبية قرنت بالفصاحة كما جاء في كلام السيوطي "التكرار أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة"٢، وثانيا هو ظاهرة ارتبطت بالشعر وغدت تقنية جمالية لها عدة تمظهرات؛ نحصرها في تكرار الصوت، وتكرار اللفظ، وتكرار المعنى٣. والتصنيف نفسه اتخذ عدة مصطلحات نذكر منها التكرار السياقي، والتكرار البياني، والتكرار الاستهلالي... وذلك تمشيا مع تجليات التكرار في الخطاب.

٢ - الخلفية التيمية للتكرار

تكمن أهمية دون مرآة ولا قفص ٤في خلق مقاربات جديدة من خلالها تبدت رؤية الشاعر، إذ لم نعتر على انحياز إلى القيم الجميلة، أو الدعوة إلى الحرية، أو تأمل الحياة، بل راهن سعد جمعة على رؤية اختلافية تتأسس على خطاب ذاتي مقرون بالرغبة

وبالحاجة، فأهمية النص تكمن في واقعيته أولا، وفي قدرة اللغة على قول أكثر مما يقال ثانيا، وثالثا في الاقتراب من حياة الفضح والانتشاء والسكر واللغو، وغيرها من القيم التي تؤشر على هشاشة الحياة وانهزام الإنسان أمام الوقائع التي أجهضت أحلامه.

انطلاقا من هذه الاختلافية التي راهن عليها الشاعر، فإنه طوع لغته وجعلها تنصت لحياة شبه مهزومة، يغلب عليها السؤال والنقد والتجريح وترديد الكلام، ومن تأثير هذه الحياة استدعى التكرار ليس باعتباره خاصية أسلوبية فقط، وإنما طريقة نوعية تترجم لحظات معينة تمثلت شكل العلاقات الإنسانية وطريقة التواصل.

٣- أنواع التكرار

تثير لغة الديوان في ذهننا صورا نتلقاها ممن خلال تركيب لغوي انفعالي وتوليدي، وذلك من خلال تكرار كلمات بنسب عالية الشيء الذي جعلنا نقرن هذا التكرار بمقاصد دلالية و وظيفية، وقد يمتد هذا التكرار إلى ترديد صور شعرية وهو ما أسميناه بالتكرار البياني؛ إذ تتصادى المشاهد الشعرية وتتماس على مستوى اكتمال المعنى الشعري وترديده لغايات معينة كالتقرير وزيادة التنبيه، أو التعظيم والتهويل وغيرها من الغايات التي عدد بعضها ابن رشيق وغيره من البلاغيين الذين عنوا بالمفاهيم الواصفة للخطاب٥.

٣-١ التكرار اللفظي: عمد الشاعر إلى تكرار ألفاظ معينة نذكر منها على سبيل التمثيل: الكأس، الكاونتر، الطاولة، الحانة، النادل، الجدار. وقد تغيّا الشاعر من هذه الألفاظ تصوير عالمه الذي ما فتئ يتردد عليه، بل هو من رواد الحانة المخلصين وذلك تمشيا مع الحقل الدلالي للكلمات المستدعاة. يقول الشاعر:

كأسك الأولى
وكأسي العاشرة
باب المقبرة كسرناه
والموتى جميعهم
جالسونا ٦

طوّع الشاعر لغته وجعلها تنصت لحياة شبه مهزومة يغلب عليها السؤال والنقد والتجريح

ويقول في نص آخر:

تجلس مع أول كأس في الحانة التي أحببتها
ترتعش أصابعك مع سيجارتك الأولى،
وأخمص قدميك
اكتسى بالغبار٧

تكمن قيمة الكأس، اللفظة المكرورة، فيما فطرت عليه النفس على الاستلذاذ بها أو التألم منها، أو حسب حازم القرطاجني، رغم اختلاف السياق الذي ورد فيه القول، " ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها وتتألم من تقيضها وانصرامها"٨ ولتثبيت هذه الفطرة حضر التأكيد اللفظي للكأس التي تستثير مكنون النفس بالذكرى وعمق الصورة الذهنية. فالتكرار اللفظي في المقطعين مباشر ونابع من تجربة ذاتية أو غيرية مستأصلة من واقع له ظروفه، وهذا ما يجعل انصاتنا للنص سهلا ويسيرا، وذلك فيما حققته اللفظة المكرورة من وحدة تماثلية بين اللذة والألم، والحالتان مقرونتان بالموت والظلام من جهة الكأس والحانة. وقد اتخذ هذا التكرار صورة تشبيهية وذلك من خلال التقابل الحاصل بين الكلمات الموظفة؛ كقولنا كأس كالموت، وحانة كالظلام. وإذا ما قرنا بين التشبيهين نجد أن مكونات النفس تستلذ وتتألم، وهما كما أسلفنا حالتان منبثقتان من الذكرى والانقضاء. ومن ثم فإن الشاعر يرسم حياته وفق أبعاد ثنائية مدعومة بالتكرار. يقول الشاعر:

أما أنا،
حملت كل ما شوهتم
إلى حانة أخرى
أرمم جسدي بالرقص
أراقب وأقول: ما الذي تصنعينه بهذا الجسد
وأنت وحيدة؟؟
ويقول في مقطع آخر:
وحبيبتي أنت تلتقيني ثملا في الحانة،
دخنت كثيرا واشتقت لأمي
الشارع يلمع
ول أحد فيه١٠

تخلى الشاعر عن التخييل وراح يكرر كلمتي الحانة والجسد، وهو ما كان يحفظ وحدة المقطعين في غياب تام للإيقاع، وكان وراء هذا الإجراء الأسلوبي استعراض حالة الكلمتين الدالتين على الألم واللذة، وهذا ربط للشعور بالإيقاع اللفظي للكلمات المتكررة؛ فالوقع النفسي مؤشر عليه من خلال هذا التكرار، ومن المؤكد أن المتلقي قد يزن الحانة بالانتشاء أو بالهزيمة، وأيضا قد يزن الجسد باللذة أو بالجريمة. هذا الارتباط الوثيق بين الكلمتين هو ما يجعل النص خلاصة ذاكرة تردد وتسترجع وقائع وأحداث بغاية التقرير والتثبيت، والذي أرجوه ألا يتبادر إلى الذهن أنني لا أشرح النص بقدر ما أقف على بعض مداخله العديدة. ويظل النص مفتوحا لتأمل ظاهرة التكرار التي لا تقف عند حدود ما مثلناه ولكن تستدعي كلمات أخرى منها: الجثة، المرايا، المرآة... تتكرر باستمرار وتثير انتباهنا على نحو يسمح بتحديد وظائفها الجمالية، وأيضا ما قد تثيره من شعور باللانهائي١١؛ لأن مجال حضور الكلمة أكثر من مرة وترديدها مرات عدة قد يؤدي حتما إلى التفكير في قيمتها الدلالية التي تتنامى وتتوسع على قدر تكرارها، مما تكسب من خلال كل هذا حظوة كبيرة. وفي هذا السياق ترددت كلمة Paul في قصيدة الأحمر بينهما: طائر الأسود والأبيض. يقول الشاعر:

تنشد أنا: Paul

أنتم الشمس التي أنتظرها في هذه الحانه

وأنت يا Paul

لا ناقة صالح

ولا بقرة السامري١٢

ينطوي الموقف المقدم على إبراز وظيفة الغريبPaul فهو نادل في حانة، وبساطة الوظيفة تحتمل الشيء الكثير مما منح القصيدة ترميزا عَلميا واضحا، وموقفا تجاه الغريب، إذ بدا الشاعر ثائرا عليه وعلى الحياة، منحازا أكثر إلى الثورة من داخل أفضية تؤشر على الهزيمة. كما يكتب هزيمته بالكأس وينتصر لما آل إليه حاله. صحيح أن الكأس رمز للسكر ولكنها رمز ملهم أحيانا وأداة لمعرفة الآخر رغم بساطة وظيفته.

رأينا في الكلمات المتكررة المتقدمة، كيف أنها ولدت الدلالة، وترجمت مواقف الشاعر وآراءه الحياتية التي اعتورها شعور بالهزيمة والإقصاء والخيبة. وحين يحاول الشاعر تأويل ما ينثال عليه من وقائع وأحداث فإنه يكون مجبرا على الاستدلال بما ينبغي القيام به مستعيضا بتكرار كلمات على مستوى الكتابة؛ وهي كلمات تعويض تملأ الفراغ الحاصل أو التقطع المتوقع. لنعد إلى نص سعد جمعة سنلحظ أن اللذة تعويض عن الخسارة، وهو فهم قدمه الشاعر لتحقيق أناه وإبراز دوافعه الذاتية التي ترجمت في اتجاه تصعيد فني أوّل الوضع من داخل اللغة بتمثيل شعور الرفض والقبول في آن.

٣-٢ التكرار البياني: يقوم هذا التكرار على أساس رسم صورة شعرية يتم تأكيدها في موقع آخر من البنية النصية للديوان؛ إذ نجد أنفسنا أمام صورتين صدى الأولى يرجع في الثانية، والثانية تذكير للأولى، أي يتحقق الترابط والتعالق بين صورتين مما يضمن للنص قوة البناء، ولعل النتيجة المستخلصة هي ما سنقف عنده من خلال البنيات النصية الآتية:

ماذا أصنع يا حبيبتي

أنا كلي حياة تتهشم١٣

ويقول في مقطع آخر:

أحمل حطام أيامي

أرى فيها سقوطي

وموتي الذي كان عند الباب، وفر عن شقائي

عن الزلزال الذي في داخلي١٤

نقف هنا على العلاقة التيمية القائمة بين المقطعين، وهي علاقة لا تعتمد على رابط شكلي ظاهر، وإنما نحن أمام تأكيد يضيف جديدا إلى المعنى، ومن ثم فإن المعنى الثاني ليس حشوا ما دام أبلغ من الأول، لأنه يبين مدى قتامة الحياة التي يعيشها الشاعر؛ حياة منعوتة بالهشاشة، والاحتراق، والشقاء، والاهتزاز. بهذا المعنى يعتبر تأكيد صورة شعرية بأخرى تعمقها وسيلة هامة من وسائل تماسك الخطاب رغم أن كيفية الاتصال بيانية: أي معنوية تشبيهية غير معتمدة على رابط لفظي أو رابط شكلي. والصورتان معا يبتعدان عن أي تدبيج كلامي لأنهما في اعتقادنا يقومان على مبدأ التعالق، وقد أقر ريفاتر مصطلح الاستعارة المتتابعةmétaphore filée التي تتأسس على سلسلة من الاستعارات متعالقة بوسائط تركيبية أو معنوية مدعومة بالوصف أو السرد١٥. نقترح تصور ريفاتر حتى يزودنا ببعض الحلول العملية لتحديد بعض وظائف التكرار البياني التي يمكن حصرها في وظيفتين بنائيتين:

تمتد صلة النص من خلال نص آخر يخضع لتعالق بياني يفصل انعدام الكهرباء وغياب القمر بالموت والسقوط

٣-٢-١تفصيل النص: المفهوم مأخوذ من حقل الدراسات القرآنية التي تعنى بتفسير القرآن على ضوء الإجمال والتفصيل؛ تمتد صلات السور القرآنية باعتمادها على مجموعة من العناصر المعنوية يتم تتميتها في سورة أخرى. على هذا النحو يمكن أن نعتبر أن التفصيل في الشعر غير التفصيل في القرآن، بينما دينامية المفهوم تمتد في الشعر على حسب ترتيب المقاطع وإخضاعها لتعالق بياني تتلازم فيه الصور الشعرية وتنشد نفس الموضوع. وهو ما مثلنا له فيما سبق. يقول الشاعر:

الليالي دون كهرباء دون قمر

والأحلام مرت

تشاهد سقوط الجمال من الأجساد١٦

تمتد صلة النص من خلال نص آخر يخضع لتعالق بياني يفصل انعدام الكهرباء وغياب القمر بالموت والسقوط. يقول الشاعر:

اريد إجازة طويلة في الموت

اخلع صندلي

وتذوب دشداشتي في الملح

وعقالي لا يعرف رأسي١٧

فتح النص الثاني النص الأول على تفاصيل الحياة الموصوفة فتداخلت التراكيب مع الامتداد اللغوي وتنامت الصورة على نحو تفصيلي يجعل الروابط التركيبية شبه ميكانيكية تحاول أن تتلبس وقائع ذهنية يستدعيها الشاعر للمحاججة والاستدلال.

٣-٢-٢ تجسير النص: إذا كانت الوظيفة الأولى مقرونة بترديد النص على ضوء التفصيل، فإن الوظيفة الثانية مرتبطة بتجسير المقاطع الشعرية عن طريق رجع الصدى الذي تتمثله الدلالة العامة؛ فتتوالى الصور الشعرية وتتناثر محققة تراكما مشهديا يغني العمل لكنه في جوهره ينظم الخطاب الذي تحكمه علاقة العام بالخاص، وقد تبدى لنا ذلك جليا في قول الشاعر:

كلما نظرت إلى قمة نشوتي، في الشباك الزجاجي

العاكس في المطبخ، رأيت وجهي يودعني قاذفا

بالشظايا إلى كف الغناء المستمر١٨.

يقول الشاعر:

إنه العمر الصغير بالفرح١٩

نلاحظ من خلال النصين أن هناك طريقة محبوكة في بنيتهما، فالنص الأول يستعرض حياة ملؤها السعادة والنشوة، وفي هذا خصص الكلام عنها بالنشوة، والغناء المستمر. ولكنه يتتبع ذلك فيما يروم الشاعر إلى تحقيقه وهو تجسير النص وتحقيق الترابط الوثيق، معنى هذا أن العلاقة بين النصين هي علاقة تفصيل بإجمال؛ أي أن النص الأول تفصيل للنص الثاني، على أن الغاية لا تخلو من تأكيد وربط قمة النشوة بالفرح، وربط الزجاج بالعمر الصغير، والرابط هو الهشاشة. أهم ما نستخلصه أن العلاقة بين النصين ثاوية ومشروطة فيما استشف من المعنى المشترك، وهو معنى يعضد الجانب البياني للعمل الشعري ككل.

بناء على هذا يمكن أن نعتبر التكرار أحد المبادئ الأساسية التي تحكم وصل الخطاب، سواء كانت صيغة الوصل لفظية أو معنوية، ومن خلال الأمثلة المقدمة يمكن أن نصوغ النتائج الآتية:

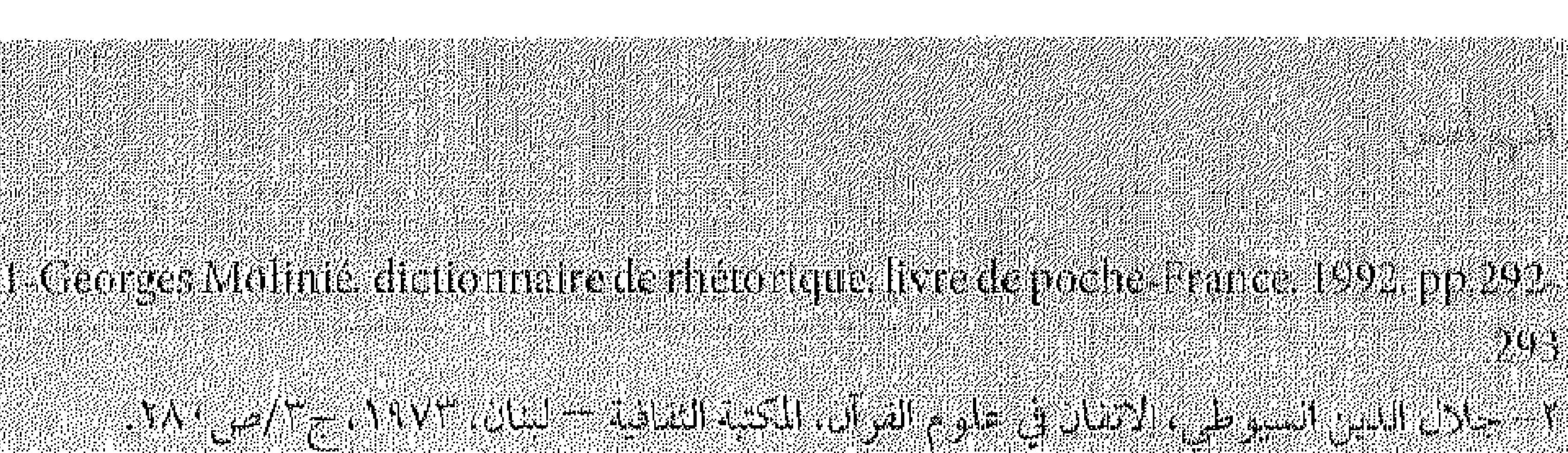
- ميزة هذا الديوان أنه يعرض علينا أفكار الشاعر بوضوح قوي، وإذا ما أمعنا في اللغة الموظفة سنجد صدى الحصار الذهني الذي يقاسيه الشاعر، وهو حصار يتلبس وجه الفضاء العام للحياة بدءًا من لغة الديوان التي تحاكي لغة اليومي من جانب اتخاذها التكرار سندا وشكلا وحيدا ثابتا، وكأنها أوراد تردد على نحو يسمح بتطهير الدواخل، لكنها على العكس تزيد من شقاوة الحياة وتنمو كحقيقة أكيدة تقع أمام السمع والبصر واللمس.
- مكننا التكرار من كشف حركتين متناقضتين يتأسس عليهما الديوان، وهما اللذة والألم، فالشاعر يقول اللذة ويعيشها، ولكن سرعان ما يقول ألمه من داخل لذته، وبين الشعورين تنمو القصيدة كالفطر متمثلة شكل الحياة وطبيعتها المحكومة باللحظة والتكثيف. مما يؤكد نكهتها النثرية، وهذا مدخل آخر من مداخل الديوان، بحكم أنه ينثر الحياة من داخل الشعر.
- إن تكرار كلمات بعينها هو رفض نفسي وكياني لها، وأيضا لارتباطها بالوقائع واللحظات الحياتية التي يسعى الشاعر من خلالها أن يخرب نفسه رغم كرهه القوي للصراع. لذلك كان الشاعر ملزما عليه أن يردد آلامه، على نحو اعترافات ذاتية، في سبيل التخلص منها وأن يمنح حياته الآنية عفة أكثر.



خلاصة القول

هكذا تحقق إيقاع دون مرآة ولا قفص من خلال البلاغة التي نفذت عن طريق التكرار، باعتباره استراتيجية وقفت إلى حد بعيد في استقصاء انشادية النص، وأيضا تصوير حياة منفتحة على عوالم اللذة والانتشاء والألم والفقد، والتأكيد أيضا كون التكرار قد فسح للشاعر متسعا من ذكر التفاصيل والمشاهد الحياتية التي لم تصل بعد إلى ضبط قوانين المقاومة والتحكم في المسببات. بل انقادت وراء اختزال الحياة وتكثيفها عبر أفضية معينة: الحانة، والبيت، والقفص. وقد غدا التكرار مقاومة من داخل اللغة، وخلاص يقصي التنوع ويدعو إلى الوحدة. وفي اعتقادنا أنه لبى حاجة ذاتية هي من طبيعة نفسية واجتماعية لدى الشاعر. ومن منظور نصي فإنه استطاع أن يكشف عن روابط تركيبية بلاغية محكومة بالرجوع وبالتعالق، وقد أسهمت أيضا في لفت انتباه المتلقي إلى فنية اللغة وطبيعة حياة هي من عداد الحاضر المتردي.

*باحث من المغرب



الهوامش:

1-Georges Molinié, dictionnaire de rhétorique, livre de poche-France, 1992, pp.292-293

٢- جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية - لبنان، ١٩٧٣، ج٣/ص ٢٨.

Michèle Aquien, dictionnaire de poétique, livre de poche-France, 1993, p.232 3

٤- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، دار أزمنة - عمان، الطبعة الأولى ٢٠٠٦.

٥- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل - بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١، ج ٢، ص.٧٤ وما بعدها.

٦- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٢١.

٧- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص.٣٧.

٨- حاز القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب الشرقية، ١٩٦٤، ص. ٢١.

٩- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٤٣.

١٠- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٦٢.

.Jean Paul Joubert, la poésie, Armand colin- paris, 1992, p.185 11-

١٢- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٢٧.

١٣- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٤٧.

١٤- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ١٠٠.

.Michel Rifaterre, la production du texte, ed Seuil Paris, p. 218 15-

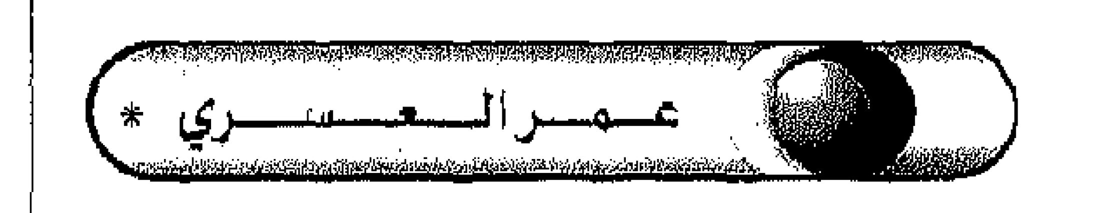
١٦- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٦٩.

١٧- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٧٥.

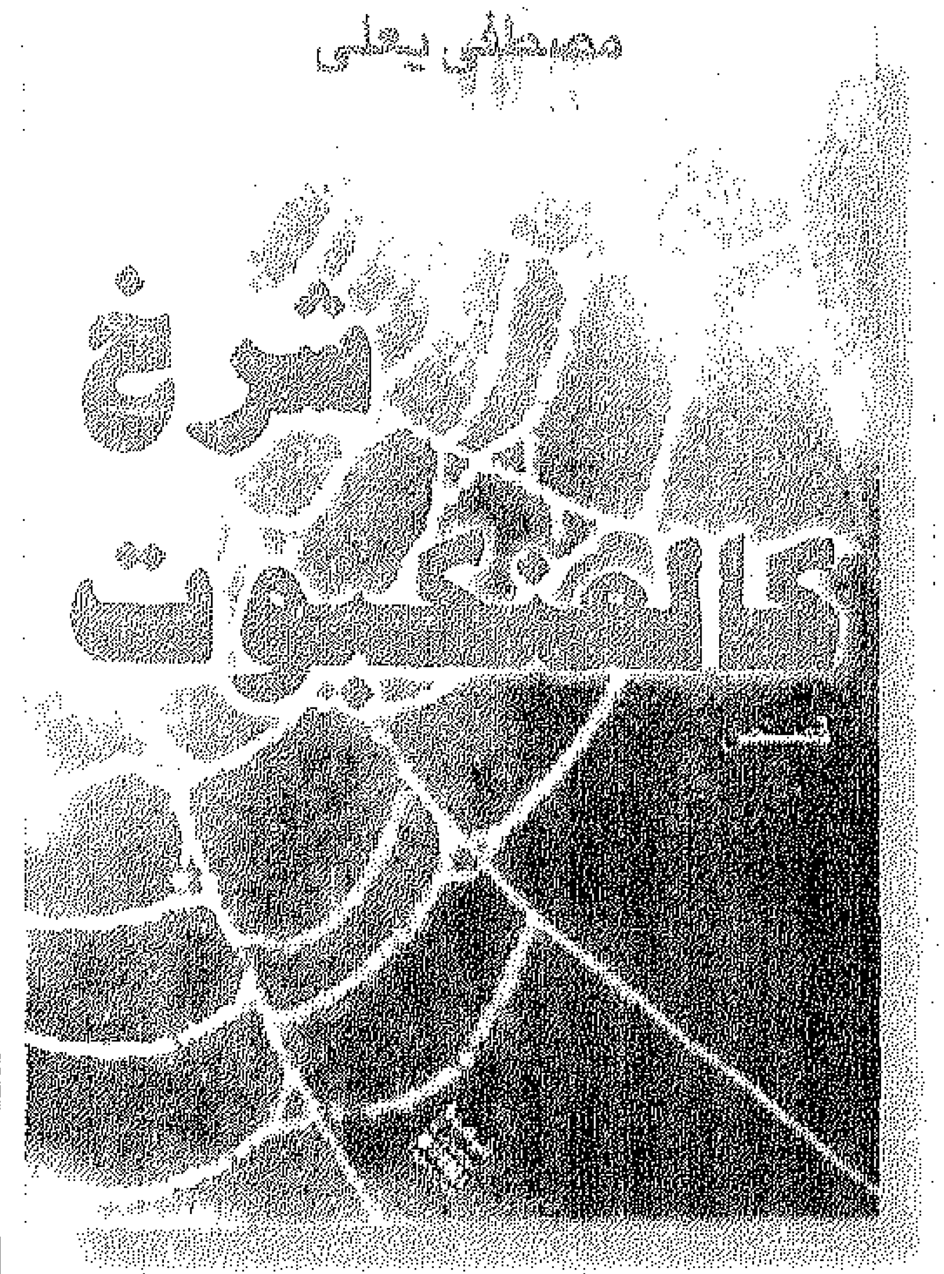
١٨- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ٩٤.

١٩- سعد جمعة، دون مرآة ولا قفص، ص. ١٩.

شرخ كالعنكبوت وبلاغة حكي الحالة


عمر العسري *

يقترح كل نص إبداعي على القراءة، مداخل عديدة تؤشر على قوته. والقوة التي نعنيها في المقام النقدي هي تلك التي تثير الدهشة، وتضمن استمرارية النص في ذاكرة القراءة. فكم من أبيات شعرية خلّدت قصائد، ومقاطع سردية جعلت روايات تعيش الحياة في وجدان القراء، ولقطات سينمائية خلدت أفلاما. والمسألة مشروعة وتبدو طبيعية في إطار الطموح نحو التواجد في الآخر، وفي الذاكرة والتاريخ. لهذا، نتحدث عن المنافسة وصراع الحضارات واصطدامها وحوارها، والتأثر والتأثير ومبدأ الاختراق، هناك دائما رغبة ملحة في الخلود عبر ضمان الاستمرار في ذاكرة الآخر.



عندما نعود إلى المجموعة القصصية للكاتب المغربي مصطفى يعلى " شرخ كالعنكبوت" الصادرة سنة ٢٠٠٦، سنجد مواطن القوة متعددة، لكن يمكن اختزالها في تركيبة النص القصصية والتي شخصت بصنعة محكمة سرديا حالتين: حكي الحالة الإنسانية في هذا الزمن من خلال الاشتغال على العجائبي، وحكي حالة الإبداع عن الحالة عبر طبيعة العلاقة بين السارد والكاتب في المجموعة القصصية.

نسجل بداية أن النصوص تخضع لقواسم مشتركة فيما بينها، في البناء وكذا المواضيع. وعلى الرغم من أن زمن الكتابة يمتد في عقد بكامله من سنة ١٩٩٠ إلى ٢٠٠٠، فإن تركيبة واحدة تنسج عوالم هذه النصوص. وهي عوالم تبدأ اجتماعية واقعية لتتحول إلى عوالم غرائبية وعجائبية بفعل اشتغال منطق التحول الحدثي في النصوص.

لهذا، فالقاعدة في هذه النصوص هي الغرابة والعجائبية، ومن ثمة يصبح الوضوح والحميمية هو الإستثناء.

وهي عوالم يتداخل فيها الغرائبي والعجائبي، المنطقي واللامنطقي، الحلم والواقع، الإنساني والحيواني، الحكمة والجنون بشكل تتداخل فيه هذه المفارقات لصالح الغرائبي الذي يصبح هو الصفة التي تؤثث الجو والشخصية واللغة والزمن.

وعلى الرغم من أننا نلتقي بمؤشرات واقعية وتاريخية واضحة، وذات إيحاءات مباشرة مثل نكسة ٦٧ والحضور الأمريكي في مدينة القنيطرة المغربية، وفضاء الجامعة والفضائيات ونشرات الأخبار التي تبث أخبارا مألوفة عن حروب ونزوح البشر من أوطانهم، ونمو المفارقات الاجتماعية، مع ذلك فإن السرد وبالطريقة التي يركب بها الحكايات، فإنه ينتج البعد العجائبي في الرؤية، وأيضا في الجو العام لحكايات النصوص. مما أهل سياقات النصوص إلى توليد الرعب الذي يكسر حدته في كثير من الأحيان البعد السخري.

لا تظهر هذه التركيبة في القراءة الأولى والسريعة، لأن القصص في " شرخ كالعنكبوت" قد توهم بأفقية الحكي، وبالامتداد السردي خاصة وأنها قصص تتميز بالطول على مستوى الفضاء النصي، مما يجعلنا نلحظ احتواءها مكونات سردية روائية خاصة مكون الوصف الذي يعطي الانطباع بنفسها الروائي، غير أن الانخراط في طبيعة صنعة النصوص يجعل القراءة تشتغل في منطقة التركيب السردي، والتي تتمظهر في علاقة التوتر بين السارد والكاتب:

السارد والكاتب علاقة توتر سردي

تبدو القصة - ظاهريا-أفقية الحكي، غير أن حوارية بنائية داخلية تكسر وهم الأفقية، ورتابة الامتداد. وهي حوارية بين السارد والكاتب وتتخذ طابع الصراع بل الاصطدام حول من يتحكم في منطق الحكي وسلطة السرد، وبين السارد من جهة

أخرى والشخصية والقارئ/ المشاهد. بل هذه الحوارية هي التي تنظم حياة الحكي، وتمنح للنص بعده القصصي، وتعمل على تخصيب دلالاته. وتجعله ينتج مبدأ الانزياح عن المألوف في المواضيع والكتابة أيضا.

سارد قصص المجموعة سارد دقيق الملاحظة، عميق التأمل، حريص على الذهاب إلى أبعد نقطة في الحالة المحكية. مع ذلك، فهو سارد غير وثوقي، بمعنى أنه لا يقدم نفسه باعتباره مالكا لحقيقة المعرفة في الحكاية، ولا يوهم بامتلاكه كل الوسائل لتقديم الحكاية. بل الأكثر من هذا لا يخفي تقنياته، إنما يدعو بل يدفع القارئ/ القراء/ المشاهد/المشاهدون إلى الشراكة في إنتاج الحالة السردية لوضعية الحكاية.

والسبب يعود إلى وضعية التوتر بينه وبين والكاتب الذي كما يصرح السارد نفسه له سلطة ويريد من السارد أن يخضع لها. لكن سارد المجموعة القصصية سارد متمرد على الكاتب وسلطته. بل يعرف بنفسه وحالته ووضعه في علاقته بسلطة الكاتب. يقول في نص " الصخب والعنف" "فرغم أن الكاتب يجعلني من مواليد اللحظة ملفوفا في الورق. إلا أنه يلذ لي أن أكشف لكم بعض المخفي، فأنا في الأصل من مواليد ما بين الحربين الساخنة والباردة، وقاكم الله جحيم أمثالهما. وافد على المدينة المضببة حديثا، من مدينة لا تعرف جدرانها ملصقات الكوكاكولا. سحنتي سمراء ضاربة إلى الاصفرار. لا شارب في وجهي، إذ حلقته منذ ١٩٦٧. صوتي مبحوح باستمرار، كمن وهنت حباله الصوتية من فعل عاهة الصياح المستديم. تسكن الكوابيس نومي. وفي يقظتي لا يكف جوفي عن علك مذاق الجفاف. " (ص ٣٦). إنه يتجاوز أوامر الكاتب، ويتمرد عليه حين يخرج من الوظيفة السردية التي يختارها الكاتب لكي يحكي حكايته ويتوارى خلفها، إلى شخصية مدركة وظيفتها، لكنها في الوقت نفسه تؤسس لمعنى جديد لوجودها السردي، وهو المعنى الذي يوجد خارج أفق انتظار الكاتب.

سارد يذهب بالحكاية/ الحالة إلى أبعد نقطة في التخييل. وهنا نفتح قوسين فيما يخص طبيعة علاقة التوتر بين الكاتب والسارد في قصص المجموعة. وهو توتر ظاهر وملموس ومكشوف للعيان، يعبر عن هذا الصراع الذي يحدث زمن الكتابة الإبداعية بين مطمح الكاتب وأفق التخييل. توتر تعيشه اللحظة الإبداعية بشكل عام، غير أن ميزة هذه المجموعة أنها أدخلت هذا التوتر إلى التخييل باعتباره مكونا تكوينيا، ومنجزا للحالة السردية للقصة. وهذا ما يجعل مجموعة " شرخ كالعنكبوت" للمبدع مصطفى يعلى تطرح أسئلة زمن اللحظة الإبداعية أو بتعبير آخر تكتب زمن الكتابة تخييليا، وتجعل منه مكونا سرديا في البناء العام للقصص. ولهذا، يخرج عن مجرد سؤال يختص به النقد باعتباره خطابا إجرائيا يفكر في تركيبة النص، إلى مكون يؤثر في صنعة القصة. ويختزل المقطع التالي حالة الكتابة في هذه المجموعة. يقول السارد: " من غير مواربة أو مكر، لا أكتم أنني انزلقت مجددا إلى مخالفة تعليمات الكاتب، بالشرود عن نخاع الموضوع. لكم أن تتصوروا كم هو غاضب الآن. إن هذا يشعرني ببعض الإشفاق لمسؤوليتي في خلخلة النسيج المحكم، الذي يسعى إلى فرضه. "(الصخب والعنف ص ٣٩).

يعترف السارد بانزياحه عن الحكاية كما يريد الكاتب، يتابع السارد فيقول:

"إنني موقن أن الكاتب في هذه اللحظة يفور دمه، ويحتج احتجاجا شديدا، على ما وقع من هبوط إلى هذا المستوى من الحوار، ومن انزياح نحو لغة الحانات الخلفية هذه. لكنني ما ذا أفعل أمام هذا السعار الذي يسكن بطل قصته؟. ففي هذه المرة ليست لي أية حيلة في الأمر. فأنا نفسي صدر مني زفير متوتر رغما عني. كأنني أردت ترميم توازني. " (ص ٤٤).

يقدم هذا المقطع السردي مؤشرات حول وضعية زمن التخييل الذي يتجاوز رغبة الكاتب والسارد أيضا.

وهذا الانزياح عن الموضوع كما صرح بذلك السارد هو الذي يؤسس مبدأ التحول في القصة بشكل عام داخل هذه المجموعة القصصية، ويكون وراء انخراطها في العجائبي والغرائبي وهي المنطقة التي تشخص بالملموس زمن اشتغال المتخيل بعيدا عن رغبة الكاتب، والسارد يرصد هذه المنطقة عندما يتوغل في التمرد على الكاتب وسلطته، ويتضح هذا المظهر في نص " الصخب والعنف".

فالقصة تبدأ عادية في حدثها وفضاءاتها، غير أنها تتحول بفعل تركيبتها السردية إلى عالم غير مألوف حتى بالنسبة للحكاية. وهذا التحول يطرأ على جميع مكونات البناء من شخصية وزمن وفضاء ولغة ومعجم أيضا.

لقد سمح وضع السارد الذي يعيش داخل القصة انفلاتا مستمرا من سلطة الكاتب، بدخول ضمائر أخرى ساهمت في بناء الحكاية. كل قصة تحكى من خلال وضعية ضمائرية متعددة (متكلم-مخاطب- مخاطبون- غائب. .). وهذا التواجد الضمائري هو الذي يمنح لوضعية القصة التنوع في المواقع ومن ثمة في الرؤى، ويجعلها منفتحة على الاحتمالات في الترميز والدلالة. كما هو وضع يجعل القصة تغادر وهم البعد الأفقي في الحكي.

هكذا، يدعو السارد القراء إلى التفاعل مع الحكاية والمشاركة في بنائها سرديا. يقول في قصة " السفر عبر القطار السريع":"ما رأيكم؟ هل أتدخل؟. أم أستمر مسجونا في صمتي؟. لا أخفي عليكم إن لساني يغالبني. "(ص ٣٢). كما يدعو القارئ إلى الملاحظة " ألا تلاحظون؟" (ص ٣١) والتي تتكرر كثيرا. بل يحكي بطريقة الحديث مع القارئ من خلال استعمال ضمير المخاطب " هل تريدون أن تدخلوا معي إلى منزلي؟" (ص ٣٣).

ولهذا نجد أن السارد ينوع في تراكيبه وطرائقه السردية، وذلك انسجاما مع تعدد القراء وتعدد وضعياتهم بين الملاحظ والمشارك والمستمع إلى أخباره والمرافق له في تحركاته والمساند له في توتره مع الكاتب.

ومن بين تلك التراكيب التي

تهمين على بناء القصص في " شرخ كالعنكبوت" تتمثل في توظيف تقنية المشهد والسيناريو. نقرأ في افتتاح قصة" الصخب والعنف":

"المكان: مشروع مدينة، تلعق ضباب المحيط والنهر والغابة، معظم فصول السنة(.....)..

آخر الزمان: رغم أننا في آخر القرن (......).(ص ٣٥).

ينعكس شكل التعامل مع القارئ في تعدده وتنوعه، واختلاف أوضاعه على تركيبة الجملة أيضا، والتي جاءت مشهدية وحركية.. فالجملة القصصية جملة مشهدية لا تحكي فقط، إنما تشخص الحالة بشكل تجعل القارئ/ المشاهد كأنه هو الذي يعيش الوضع/ الحالة. نقرأ في المقطع التالي: " القطار يكاد يطير بسرعة. المشاهد تتوالى خاطفة: مدن، قرى، طبيعة، بشر، حيونات، أعمدة هاتف وكهرباء، سيارات وشاحنات، كما الأعصر المتسربة إلى الخلف. " (ص ٣١).

تعدد وسائط الرؤية:

ركزت الرؤية السردية في المجموعة القصصية على الشخصية- الحالة باعتبارها العنصر الأكثر تمثلا لمبدأ الانزياح الذي يميز " شرخ كالعنكبوت". ولذلك، فقد امتصت الشخصية البعد العجائبي وتخلت عن طابعها العادي المألوف.

إن استثمار العجائبي والغرائبي في الفعل التشخيصي للشخصية يعمق البعد الدرامي للوضع الاجتماعي للحالات المحكي عنها.

فإذا تناولت النصوص وضعيات اجتماعية متعددة ومتنوعة، فإنها ركزت بالأساس على زمن الخيبة، والقهر الاجتماعي، وتفاقم التمزق الطبقي. وترتفع درجة التشخيص الدرامي مع النزوح من الوطن بالمغامرة في ركوب مخاطر البحر، بسبب الفقركما نجد في قصة بارابول التي تعرض بالصورة والصوت والمشهد الإعلامي أخبار الحروب وما يلحق إنسان هذا الزمن من دمار في مكانه ووطنه في لغته وهويته.

تدفع تركيبة النصوص الوضع الاجتماعي نحو التعمق في مرارته، من خلال خروجه عن الصواب المنطقي والانتقال إلى الوجود العجائبي والغرائبي. إذ أصبح كل شئ داخل النصوص يتجه نحو الغرابة والخروج عن المألوف.

ولعل قراءة الافتتاحيات السردية لكل قصة سيلاحظ إلى أي حد تنخرط القصة في البعد العجائبي من خلال طريقة السرد.

نقرا في بداية قصة" شرخ كالعنكبوت" " أخذ يتلوى. يصدر أصواتا نصفها حيواني ونصفها بشري. يأتي حركات عشوائية متشنجة. يدفع عنه عناكب هائلة ذات أخطبوط من الرؤوس المنبتة، تشبعه لدغا وهو مصفد إلى عمود متجمر. أخيرا تدحرج من الفراش. وسقط على الأرض. فانفلق الكون إلى مجرة من النجوم المتراشقة بالشرار الأصفر. " (ص ٧).

كما يعتري العجائبي الشخصية بفعل الوصف. هكذا يتحول صاحب الشقة الكهل في قصة " حصار كأنه الخرافة ذاتها" إلى شخصية غرائبية تثير الرعب في المرأة التي" لاحظت على جانبي رأسه ما يشبع قرني تيس، ودما قانيا يغطي بياض عينيه، ونابين حادين يرتعشان عند زاويتي فمه. " (ص ١١٣). وفي قصة "بارابول" " تحول الرجل إلى صورة ذئب مرعب، وصوته إلى صوت ذئب جائع، وحركته إلى حركة ذئب لاهث، كأن ساحرا ماهرا سلط عليه سحره القاهر، فمسخه من إنسان إلى ذئب، بدافع شيطاني رهيب. " (ص ٢٢).

وإذا كان العجائبي يجرد الواقع من ألفته، فإن السارد قد أخضع التشخيص إلى أساليب متعددة ومتنوعة ساهمت في التخفيف من حدة العجائبي، من ذلك النزوح أحيانا إلى الشعري الذي يفتت عنف المرارة، ولغة العجائبي، والسجع (نص مقام الظلام) أيضا في لغة الحكي. وهو توظيف أسلوبي جاء بمثابة وقفة تعيد الصحو إلى الحالة، وتخرجها من طابع الرعب. بالإضافة إلى استثمار السخرية في أغلب نصوص المجموعة والتي كسرت حدة الغرائبي، غير أنها سخرية وظيفية لكونها تشتغل مكونا بنائيا لدلالة النص.

كما يتم استثمار بعض التعابير المسكوكة، ولكن بطريقة إنتاجية توسع دائرة الدلالة والترميز. بالإضافة إلى استعمال تقنية التوليف والإلصاق إلى جانب الحكي بالمرآة وتوظيف الصورة التي منحت للحكي بلاغته التشخيصية، والتي حولت القارئ من قارئ إلى مشاهد. هذا إلى جانب استثمار أسلوب القرآن الكريم، والأغاني الشعبية التي تحضر ببعدها الدلالي، وتصبح ساردة لحالة، ومنتجة لموقف مثلما وجدناه في مقطع أغنية الحسين السلاوي حول الوجود الأمريكي في القنيطرة.

تبني" شرخ كالعنكبوت" تميزها القصصي من حالة النزوح التي تسم القصص بنائيا ومحتوى.

هناك نزوح يتم على مستويين: على المستوى السردي من حيث خروج السارد عن سلطة الكاتب وعما يسميه بنخاع الموضوع الذي يحرص عليه الكاتب، وإعلانه سرديا عن ذلك، بل مواجهته لسلطة الكاتب من خلال التصريح بالخروقات السردية التي ينجزها. وفي ذات الوقت هناك نزوح من حرية السارد الذي يكتشف أن تمرده يتم تجاوزه باللحظة الإبداعية التي تتجاوز سلطة الكاتب وسلطة السارد.

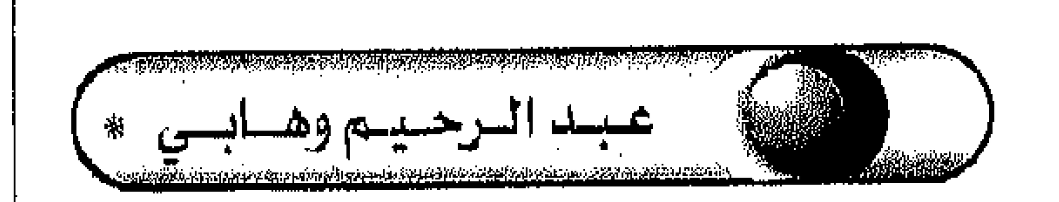
ثم هناك نزوح من المألوف إلى العجائبي والغرائبي في الشخصية والمكان واللغة والحدث.

هكذا تقوم نصوص مجموعة الكاتب المغربي " مصطفى يعلى" على مبدأ النزوح الذي يخلق حركية مرنة داخل النصوص، مما يدفع بالقراءة إلى تجديد أسئلتها.

١ــ يعلى(مصطفى): شرخ كالعنكبوت منشورات البوكيلي ٢٠٠٦

* أكاديمية وكاتبة من المغرب

تلقي المقامات في النقد العربي الحديث
قراءة في كتاب "المقامات والتلقي" لنادر كاظم


عبد الرحيم وهابي *

شهد الاشتغال على نظريات التلقي انتشارا واسعا في الساحة التداولية العربية منذ بداية التسعينات من القرن العشرين، وقد عكست هذا الانتشار كثرة الترجمات التي تولت نقل أصول نظريات التلقي إلى اللغة العربية، خاصة كتابات القطبين الألمانيين "ياوس وإيزر". كما عكسته كثرة المقالات والكتب والأطروحات الجامعية التي تولت إعادة قراءة التراث العربي: (نقد أدبي - بلاغة - شعر - سرد - تصوف...) من خلال نظريات القراءة وجماليات التلقي الحديثة. وضمن هذا الإطار يأتي الكتاب المهم للباحث نادر كاظم: (المقامات والتلقي. بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث). وهو في الأصل أطروحة جامعية نوقشت بجامعة البحرين. وتكمن أهمية هذا الكتاب في كونه يقدم صورة مدققة عن الكيفية التي تلقى بها الأدباء والنقاد العرب المقامات من عصر النهضة إلى الآن؛ إنه كتاب يغني القارئ عن كتب كثيرة، ويقدم له صورة عن مسار التلقي الذي قطعه جنس أدبي إشكالي اعتبر جنسا عربيا خالصا، من خلال نص من أشهر وأقوى نصوصه: "مقامات بديع الزمان الهمذاني".

وهكذا حصر الكتاب ثلاثة محطات هامة تعكس كل محطة أفق انتظار خاص تولى قراءة مقامات بديع الزمان وتأويلها وفق رؤى وتصورات متباينة تتحكم فيها الغايات الإيديولوجية والخلفيات الفنية والاهتمامات السائدة في كل لحظة من لحظات القراءة، وتتجلى هذه المحطات في: التلقي الإحيائي – والتلقي الاستبعادي – والتلقي التأصيلي.

١- التلقي الإحيائي لمقامات بديع الزمان الهمذاني.

بعد أن ظلت المقامات طيلة عصور الانحطاط يعلوها الغبار في رفوف المكتبات، ولا يكاد يلتفت إليها أحد، جاء جيل النهضة والإحياء (بين منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين) ليعيد الاعتبار للمقامات بوصفها جزءا من التراث الذي ينبغي استرجاع أمجاده الضائعة تمهيدا للنهضة العربية المأمولة. ويحصر نادر كاظم أشكال هذا التلقي الإحيائي في ثلاثة أنماط هي:

١-١- التلقي الأدبي

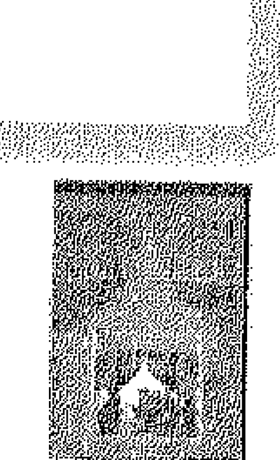
وقد تمظهر هذا التلقي في كثرة المبدعين من مؤلفي المقامات الذين تنافسوا منذ منتصف القرن التاسع عشر على تقليد بديع الزمان والحريري. ويرى المؤلف أن هناك ثلاثة نصوص شكلت محطات هامة في مسار التلقي الأدبي الإحيائي وهي:

- كتاب: "مجمع البحرين" لناصيف اليازجي (١٨٥٥م).
- كتاب: "الساق على الساق" لفارس الشدياق (١٨٥٨م).
- كتاب: "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي (١٩٠٧م).

وبالرغم من تفرد هذه النصوص ببعض السمات الخاصة كتنويع فضاءات المقامات (ناصيف اليازجي)، واستعمال الخطاب النقدي الساخر (فارس الشدياق) وامتلاك النفس الطويل في الوصف والسرد والحوار (المويلحي)، فإن قارئ هذه النصوص يلحظ بوضوح امتداد الاستراتيجية الهمذانية من حيث اختيار نماذج الأبطال، واستمرارية الأسلوب البديعي المسجوع، فروح بديع الزمان تجوس في كل هذه النصوص: "كما تجوس أرواح الأموات وتتردد بين المقابر"(ص١٢١).

١-٢- التلقي الفيلولوجي

في تزامن مع القراءات الأدبية للمقامات التي تمثلت في كثرة المقاميين والمقامات، كانت فئة أخرى من القراء تحاول إعادة الاعتبار للمقامات، ليس على مستوى التقليد، ولكن على مستوى تحقيق وطبع نصوص مقامات بديع الزمان الهمذاني، خاصة وأن العصور السابقة (عصور الانحطاط) قد أهملت هذه النصوص لصالح نصوص أخرى هي مقامات الحريري التي كثر

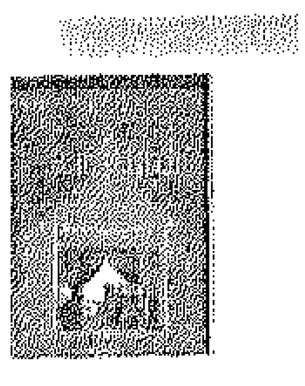


قراؤها وشراحها، وفي هذا الصدد يظهر تحقيق محمد عبده (١٨٨٩)، الذي أعطى لمقامات البديع شكلها النهائي، وبالرغم من أن طبعات أخرى لمقامات البديع كانت قد ظهرت للوجود قبل طبعة محمد عبده، فإنها جاءت دون هذه الأخيرة من حيث الشرح والضبط والتصحيح، وقد تجلت أهمية هذه الطبعة في كونها ظلت الطبعة الأساسية، بل الوحيدة التي اعتمدتها النسخ اللاحقة للمقامات، والتي لم تستطع أن تضيف شيئا يذكر لما قام به محمد عبده، كما هو شأن طبعة يوسف البقاعي (١٩٩٠)، وطبعة علي أبو ملحم (١٩٩٣).

١-٣- التلقي النقدي

وقد ظهر هذا التلقي في موازاة وتقاطع مع التلقي الأدبي والفيلولوجي، حيث حاول مجموعة من النقاد إبراز القيمة الفنية التي انطوت عليها المقامات من خلال مقارنتها بالأدب القصصي والمسرحي عند الغرب. ومن أبرز هؤلاء القراء نجد "رفاعة الطهطاوي" خاصة من خلال كتابه: (تخليص الإبريز في تلخيص باريز)، الذي ظهر عام ١٨٨٤م. ومحمد روحي الخالدي من خلال كتابه: (تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب وفكتور هيجو) ١٩٠٤م.

وتلتقي كل هذه الأنماط الإحيائية الثلاثة لتلقي المقامات: (التلقي الأدبي، والتلقي الفيلولوجي، والتلقي النقدي) في احتفائها بالمقامات بوصفها: "كنزا ثمينا من كنوز الأجداد" (ص١٥٤).



غير أن هذا الكنز لم يعد منذ بداية العشرينات من القرن العشرين نافعا "ولم تعد له قيمة في أفق التداول الحديث الذي بدأ يشهد الكثير من التغيرات والاضطرابات والتعارضات والتشويش، مما أدى إلى الإسراع بالإجهاز على قيمة المقامات وعلى كنوز الأجداد، المزعومة" (ص١٥٤). وهذا ما فسح المجال لتبلور أفق انتظار جديد، وتلق مغاير لمقامات بديع الزمان، يسميه نادر كاظم "التلقي الاستبعادي".

٢- كسر أفق الانتظار: التلقي الاستبعادي لمقامات بديع الزمان

في ضوء تصاعد المدين الرومانسي والواقعي، ودعوة الأول إلى جمالية التعبير والاهتمام بآلام الذات، والثاني إلى جمالية التصوير والارتباط بهموم وإشكالات المجتمع، وتكريسهما معا لقيم أدبية جديدة تختلف عن قيم الإحيائيين الذين وقعوا أسرى تراث الأجداد، وأمام عجز المحافظين من أنصار المقامات عن إعطاء هذه الأخيرة تأويلا ملائما لمتطلبات العصر (حيث لم يتجاوزوا قراءة الغريب والمحسنات البديعية)، ظهر جيل جديد من القراء لم يجد في فن المقامات ما يستجيب لأفق توقعاته، فراح يرمي المقامات بكل نقيصة محاولا استبعادها من دائرة الأدب والفن. وهكذا ذهب عباس محمود العقاد إلى أن هذا الصراع المتأجج بين المحافظين والمجددين من جهة، وبين الرومانسيين والواقعيين من جهة ثانية قد عجل بضياع المقامات(ص١٧٧).

لقد كرس هذا الجيل من القراء صورة سلبية – علقت بأذهاننا – عن المقامات، أما تفاصيل هذه الصورة المشوهة فتتقاسمها حيثيات: أدبية، وتاريخية، وإيديولوجية، وأخلاقية.

٢-١ – فعلى المستوى الأدبي تم استبعاد فكرة أن المقامات قصة أو أنها أصل للقصة الحديثة؛ ليتم بإزاء هذا الإقصاء الدعوة إلى اقتباس النماذج الغربية في القصة والرواية والمسرح بوصفها أشكالا عصرية حقيقية لفنون السرد الحديث.

وإذا كان لا بد من الاعتراف للمقامات بشيء من خصائص القصة فلننقل مع محمد يوسف نجم إنها ضرب من القصص اللغوي التعليمي ؛ فالغاية اللغوية التعليمية هي المهيمنة في المقامات، أما العنصر القصصي فيها فضعيف(ص١٨٦-١٨٧).

ومن هنا راح هذا الجيل ينعى على المقامات لغتها المتحجرة المسجوعة التي لا تلائم روح العصر، بل ذهب محمد مندور إلى أبعد من ذلك عندما رأى أن بديع الزمان الهمذاني ومعاصريه قد مهدوا- بمبالغتهم في الاعتناء بالألفاظ – الطريق لما أصبح يسمى بـ"عصر الانحطاط"، الذي كرس بلاغة الألفاظ على حساب بلاغة الفكر والإحساس (ص١٩٠).

وقد دفع هذا الاعتناء بالمحسنات البديعية علي الوردي إلى اتهام بديع الزمان – على غرار الخوارزمي – بالشعوذة والبهلوانية. وفي كثير من الأحيان حدث هناك زوغان في القراءة واضطرابات في الرؤية، حيث كانت مقامات بديع الزمان الهمذاني تحاكم من خلال استحضار نصوص أخرى، كمقامات المتأخرين المبالغة في السجع، أو أدب عصور الانحطاط (ص١٩٢).

٢-٢- أما الناحية الإيديولوجية في قصور أدب المقامات من منظور القراء الاستبعاديين، فقد تجلت في اعتبار المقامات فنا شعوبيا دخيلا على الأدب العربي الأصيل، يزكي ذلك الأصل الفارسي لبديع الزمان، وهكذا كتب أنور الجندي كتابا دالا "ذا حمولة حربية دفاعية وهجومية" عنونه بـ"خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث"؛ وتبعه في ذلك أحمد موسى سالم الذي ألف كتابا عنونه بـ"قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح". واعتبر كل من أنور الجندي وموسى سالم المقامات تعبيرا "عن حركة الغزو الثقافي التي كانت تستهدف تذويب الأدب العربي الأصيل في أتون الثقافة الفارسية الساسانية المجوسية" (ص١٩٧).

ومن هنا اعتبر أسلوب البديع والسجع ابتعادا بالأدب العربي عن ذاتيته وأصالته وفي مقدمة هذا الابتعاد "ظهور المقامات وهي فن مصطنع قائم على التأنق اللفظي حيث الإغراق في السجع والإسراف في البديع من جناس وطباق، وتزيد في المقابلة والموازنة، ومعروف أن الذين قادوا هذا الاتجاه لم يكونوا عربا، وإنما كانوا من أصل فارسي من أمثال: (عبد الحميد، وابن العميد، والصاحب ابن عباد، وبديع الزمان)" ص١٩٩.

ويوسع موسى سالم دائرة المشبوهين من الشعوبيين الذين أفسدوا الثقافة العربية لتشمل علماء كبارا "خدموا التراث خدمة جليلة من أمثال: سيبويه، والكسائي، وأبي نواس، وبشار، وغيلان الدمشقي، والجاحظ، وإبراهيم النظام، والأصفهاني، والحلاج، وابن عربي، وابن قتيبة، وابن المقفع، ومن الضروري ألا ننسى بديع الزمان" (ص٢٠٥).

٢-٣- ومن الناحية الأخلاقية كرست المقامات في مضامينها قيما مخالفة لقيم الإنسان العربي الأصيل: الكريم، المضياف، صاحب المروءة، الشجاع... وهذه قيم تقع على الطرف النقيض من شخصية أبي الفتح الإسكندري بطل المقامات: المستجدي، والمحتال، والمتسول: "المسرف في الجانب المادي والاهتمام بالمعدة"، إنه: " لا يمثل مروءة

الإنسان العربي وشجاعته وكرمه الأصيل" (ص٢٠٠).

وما دامت المقامات فارسية الأسلوب والمضمون، ولا تمثل النفس العربية الأصيلة، فسيتم اعتبارها من منظور أنور الجندي وأحمد سالم فنا متحجرا، متعفنا، منحطا، و"محاولة يائسة لمحاكاة أسلوب الفصاحة بأسلوب الوشي والزخرف"

٢-٤- أما من الناحية التاريخية فقد حاول بعض القراء الاستبعاديين نفي صفة السبق في اختراع المقامات لبديع الزمان، ومحاولة إرجاع ظهورها في ساحة التداول العربي إلى زمن أقدم من زمن بديع الزمان هو زمن "ابن دريد" من خلال أحاديثه المعروفة بـ"أحاديث ابن دريد". والتي وردت في كتاب الأمالي لأبي علي القالي.

وقد كرس هذا السبق التاريخي "زكي المبارك" في مقاله المعنون بـ: "إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون في نشأة المقامات" الصادر في مجلة المقتطف عام ١٩٣٠م، وهو في الأصل جزء من أطروحة باللغة الفرنسية كان زكي مبارك قد تقدم بها لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة باريس. لقد حاول زكي مبارك أن يثبت من خلال أطروحته أن فن المقامات فن عربي أصيل، وأن أصله هو أحاديث ابن دريد العربي، وليس بديع الزمان الفارسي؛ وبهذا يتقاطع هذا المعطى التاريخي مع المعطى الإيديولوجي - بالرغم مما يشوب هذا التقاطع من تناقض بين ذم الأصل الفارسي للمقامات من جهة، كما سبق، واعتبارها عربية من جهة ثانية - حيث نحصل على النقيضين التاليين: العرب / فارس. ابن دريد / بديع الزمان.

وهكذا راكم هذا الجيل من القراء الاستبعاديين (بين العشرينات والخمسينات من القرن العشرين) صورة سلبية عن المقامات، إنها فن خال من العناصر القصصية، لا فضل فيه لبديع الزمان، مغرق في السجع والإغراب، يحمل في أصوله نزعة شعوبية فارسية، هدفه الأول هو التعليم والتلقين...وكل هذه السمات أوصلت المسار التاريخي لتلقي المقامات إلى الطريق المسدود، فكان لا بد لتجاوزه من اعتماد آليات قرائية جديدة، وظهور نمط جديد للتلقي سيمثله من منظور نادر كاظم جيل جديد من القراء، يسميهم بـ:"القراء التأصيليين" الذين حاولوا تعديل أفق الانتظار، وإعادة الاعتبار للمقامات.

٣- تعديل أفق الانتظار: التلقي التأصيلي للمقامات.

مع منتصف القرن العشرين ظهر جيل جديد من القراء حاول تجاوز الصورة السلبية التي رسمها جيل القراء الاستبعاديين عن المقامات، ومن أشهر قراء هذا الجيل الجديد نجد: فاروق خورشيد، ومصطفى الشكعة، وغنيمي هلال، وشكري محمد عياد، وعبد المالك مرتاض...إلخ.

وعلى الرغم من اختلاف الاستراتيجيات، ومواقع التبئير التي ركز عليها مختلف هؤلاء القراء في قراءاتهم لمقامات بديع الزمان، فإنهم يتفقون على ضرورة إعادة اكتشاف المقامات، وإبراز جوانبها الإيجابية، ويمكن على وجه الإجمال تلخيص المعطيات القرائية التأصيلية التي اقترحها هؤلاء القراء فيما يلي:

٣-١- اعتبار مقامات بديع الزمان الهمذاني ظاهرة قصصية ومسرحية حقيقية، مما يثبت أن الأدب العربي لم يكن مفتقرا إلى الأدب الموضوعي؛ وفي هذا رد على المستشرقين وأتباعهم من المستغربين الذين يربطون بين الأدب العربي (الغنائي) وبين العقلية الحسية للجنس العربي، التي لا يمكنها - في نظرهم - أن ترقى إلى تجريدية الأدب اليوناني (الأوربي).

٣-٢- قام هذا الجيل من القراء بتغيير مواقع تبئير القراءة، حيث لم يعد الجانب الشكلي الأسلوبي هو المستهدف - كما كان الأمر مع جيل القراء الاستبعاديين - بل أصبح المهم هو الكشف عن الأبعاد المضمونية والاجتماعية، بحيث ستعد المقامات تعبيرا صادقا عن الأوضاع المتردية والتناقضات التي عرفها المجتمع العربي في القرن الرابع الهجري. وهكذا يرى عبد المالك مرتاض أن مقامات بديع الزمان: "مرآة ناصعة انعكست عليها الحياة بمناحيها المختلفة من اجتماعية، وأدبية، وعقلية، وحتى أخلاقية من بعض الوجوه. فمقاماته مرآة لحضارة عصره" (ص٣٣٧).

٣-٣- كما تمت الدعوة إلى ضرورة اعتماد التراث السردي العربي - خاصة فن المقامات- لتأسيس مسرح عربي أصيل، بدل اقتباس النماذج الغربية الدخيلة البعيدة عن الذوق العربي، وقد وجدت هذه الدعوة استجابة طيبة من المسرحي المغربي "الطيب الصديقي" من خلال مسرحيته الشهيرة: "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، والتي عرضت في مهرجان دمشق سنة ١٩٧٣م.

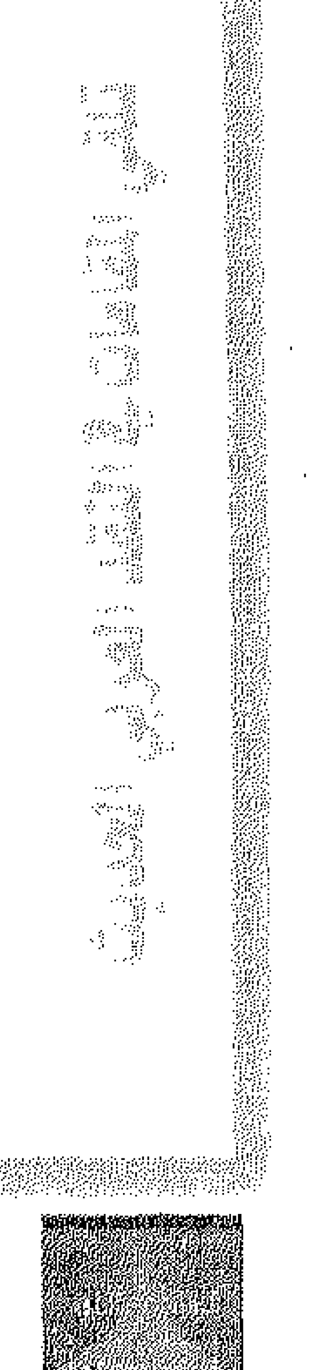
٣-٤- واعتبر بطل المقامات: (أبو الفتح الإسكندري) نموذجا للمصلح الاجتماعي، والبطل الثوري، المتمرد ضد أوضاع مجتمعه، وهذه نظرة مخالفة لما كرسه الجيل السابق الذي اعتبر أبا الفتح نموذجا للمعلم الشحاذ الذي يثير القرف والانزعاج.

٣-٥- تمت إعادة الاعتبار لأسلوب المقامات، بحيث لم يعد حلية زائدة مصطنعة، بل تعبيرا عن روح العصر الذي كان يتجه نحو التمنيق والتصنيع والترصيع، وبهذا لا يمكن نبذ المقامات من أجل أسلوبها المنمق ما دام يعد تعبيرا صادقا عن أهم سمة من سمات العصر.

٣-٦- التأكيد على تأثير المقامات في الآداب الأوربية، خاصة في قصص الصعاليك الإسباني أو ما يسمى بالقصص الشطارية البيكارسيكية. فبطل هذه القصص (البيكارو) Pécaro أشبه ما يكون ببطل المقامة، فهو "في الغالب شخص من أصل وضيع، يعيش في بيئة قاسية، ويعاني من آلام الجوع والبطالة، غير أنه يستعين عليها بالحيل والمكر وخداع البسطاء السذج، وكأنه ينتقم من ذلك المجتمع الذي لا يحترم إلا الأغنياء والأقوياء، فهو يسخر منه ويحتال عليه ما وسعه ذلك" (ص٦٠).

٤- استبعاد الشذوذ وانبثاق قراءة جديدة

لقد أوصل الحماس المتزايد للمتلقين التأصيليين في دفاعهم عن قصصية المقامات وقيمها الإنسانية العليا إلى مآزق قرائية كثيرة، أهمها عدم استطاعتهم البرهنة على انطباق العناصر السردية من: حبكة، وشخصيات، وحوار، وعقدة..إلخ على فن المقامات، فتحليلاتهم للعناصر السردية كانت جزئية وانتقائية، إذ لم يتجاوز عدد المقامات المدروسة ثماني مقامات، أو إحدى عشرة مقامة في أحسن الأحوال، لتبقى أربعة أخماس المقامات (عدد مقامات البديع حوالي



٥٠ مقامة) خارج التصنيف. كما لم يستطع هؤلاء القراء تصفية حساباتهم مع الأسلوب المسجوع للمقامات، وهو ما يمكن أن يطيح بالمقامات جميعها وليس فقط بأربعة أخماسها. ولعل هذا ما دفع الكثير من القراء التأصيليين إلى التراجع - في مراحل لاحقة من نضجهم الفكري - عن آرائهم، والتخفيف من حدة تحمسهم لسردية المقامات. ولعل هذا أيضا ما حدا بجيل آخر من القراء إلى البحث عن آليات قرائية جديدة قادرة على استيعاب الشذوذ، وخلق قوانين كلية لاحتواء مجمل المقامات.

ويعتبر الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو من أبرز القراء الحداثيين سعيا إلى البحث عن هذه الآليات الجديدة. لقد حاول كيليطو البحث عن السمة المميزة للمقامات عن غيرها من أجناس الكلام، فوجد ضالته في "البنية السردية" القائمة على أساس "التعرف": "حيث تعرف الراوي على شخصية البطل هو العنصر الأساسي في الشكل السردي المقاماتي" (ص٣٩٦). يضاف إلى عنصر التعرف ما يسميه كيليطو بـ "إسناد الخطاب" أي نسبة القول إلى شخصيات متخيلة، وهو ما يجعل من المقامات فنا جامعا مستوعبا أنواعا فرعية أخرى مثل: الخرافات، والحكايات، حيث الجامع بين هذه الأنواع هو إسناد الخطاب (ص٣٩٨-٣٩٩).

وقد تمكن كيليطو تجاوز المآزق التي خلقها أسلوب المقامات، الذي أثار حفيظة الكثير من القراء، خاصة وهم يستحضرون ذم الهمذاني في المقامة الجاحظية لأسلوب الجاحظ، فبخلاف القراء السابقين يتحدث كيليطو عن "شعرية الستار" أو "شعرية الكتابة المرموزة" التي تقع على النقيض من كتابة الجاحظ المألوفة.

وبهذا استطاع كيليطو - من منظور نادر كاظم - أن يتخلص من الوقوع فريسة تثبيت الدراسة على مظهر واحد من مظاهر الخطاب، ليصوغ قوانين كلية قادرة على إعطاء سمات مميزة لجنس المقامات.

عود على بدء

لا يورط الباحث نادر كاظم نفسه بإبداء رأيه الخاص حول المقامات، فهو يصرح أن غايته لم تكن تقديم قراءة جديدة لمقامات بديع الزمان: "وإنما مقاربة جملة القراءات التي دارت حول هذه المقامات". ولكن ملاحظتنا لجملة التلقيات التي عرفتها المقامات، سواء تلك التي مثلها الإحيائيون أو الاستبعاديون أو التأصيليون، توصلنا إلى الطريق المسدود فيما يتعلق بتجنيس المقامات، فبين اعتبار المقامة قصة أو مسرحية، وبين اعتبارها مجرد حديث أدبي، أو جنسا أدبيا مستقلا، يبقى السؤال مفتوحا على مصراعيه: ما الذي يميز جنس المقامات عن غيره من الأجناس؟

وإذا كان نادر كاظم يعتبر عبد الفتاح كيليطو من أهم من حاول إعطاء سمات نوعية لجنس المقامات، من خلال حديثه عن "البنية السردية" القائمة على أساس "التعرف"، فإن رجوعنا إلى دلالة هذا المصطلح عند أرسطو، وهو أول من تحدث عنه في المجال الدرامي، تثبت أن التعرف عنده هو شيء مغاير للذي تحقق في المقامات، فبينما يتحدث أرسطو عن التعرف الذي يكون نتيجة حتمية لتوالي الأحداث، والذي يؤدي إلى تغيير جوهري في مسار الفعل الدرامي (مثلا في مسرحية "أوديب ملكا" لسوفكليس تنقلب حياة البطل من السعادة إلى الشقاء بعد تعرفه على أمه)، فإن ما يحدث في المقامات هو تعرف يتم، في الغالب، عن طريق العلامات الخارجية، وليس عن طريق تسلسل الأحداث، ومثل هذا النوع من التعرف يضعه أرسطو خارج دائرة الفن. كما أن محاولة كيليطو إلحاق أنواع أخرى بالمقامات كالخرافات، والحكايات، بجامع اعتماد كل هذه الأنواع على إسناد الخطاب، لا يمكن أن يمر دون تدقيق وتمحيص، وعودة إلى استجلاء خصائص الأجناس والأنواع، فقد تكون القيمة المهيمنة شيئا آخر غير خاصية الإسناد. وقد واجه كيليطو نفسه بعض هذه الإشكالات، وهو يتحدث عن خصائص أخرى للمقامات: كالسفر، والمضحك، والعجائبي... حيث وجد نفسه على تخوم أجناس أخرى كالأخبار، والنوادر، وأشعار المجان، وأدب الرحلات... إلخ. مما أدى به إلى عقد الكثير من المقارنات والتقاطعات بين هذه الأجناس.

فهل نحن بحاجة إلى انبثاق قراءات جديدة لتجنيس المقامات؟ إن المستقبل كفيل بالإجابة عن هذا السؤال، وإذا كان هذا يدل على الإشكاليات التي يطرحها هذا الجنس الأدبي العربي، فإنه يدل في الآن ذاته على أهميته، وعلى غنى مكوناته ومقاومتها لمتغيرات الثقافة والأدب.

* باحث من المغرب

الهوامش:

١- صدر الكتاب في ٤٢٧ صفحة من الحجم الكبير عن: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني بمملكة البحرين، الطبعة الأولى٢٠٠٣.

٢- ضمن هذا الإطار العام الذي يحاول قراءة التراث الأدبي العربي انطلاقا من نظريات التلقي، أنجزنا أطروحتنا لنيل شهادة الدكتوراه تحت عنوان: "القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس". تحت إشراف الدكتور محمد العمري، نوقشت سنة ٢٠٠٢، وهي مرقونة بكلية الآداب ظهر المهراز بفاس. وقد نالت ميزة "مشرف جدا" مع تنويه خاص من لجنة المناقشة، وتوصية بالطبع.

٣- يعتبر العقاد والمازني وميخائيل نعيمة من أبرز من بشروا بأدب جديد، وانتقدوا الأدب الإحيائي. ولمزيد من التفصيل يرجع إلى: المقامات والتلقي، مرجع سابق، ص١٦٢-١٧٨.

٤- يحيل نادر كاظم هنا على كتاب: "القصة في الأدب العربي الحديث" ليوسف نجم، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٢م.

٥- يعد شوقي ضيف وحنا فاخوري من أبرز من كرسوا الغاية التعليمية للمقامات، فقد اعتبرا بديع الزمان معلما ألف مقاماته لتعليم الطلبة دروس اللغة والبيان. ولتفصيل الحديث عن هذا المنحى التعليمي للمقامات الذي كرسه جيل القراء الاستبعاديين يرجع إلى ص ٢٢٩-٢٧٨، من كتاب المقامات والتلقي.

٦- يحيل نادر كاظم هنا على كتاب علي الوردي المعنون بـ: "أسطورة الأدب الرفيع"، صدرت طبعته الثانية عن دار كوفان للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٤.

٧- أسماء كتب هؤلاء المؤلفين التي حاولت إعادة الاعتبار للمقامات، هي على التوالي: - "في الرواية العربية"، فاروق خورشيد، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩. -و "بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية"، مصطفى الشكعة، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٣. - و"النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة"، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، بدون تاريخ. - و "القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي"، شكري محمد عياد، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٨. - و "فن المقامات في الأدب العربي"، عبد المالك مرتاض، الدار التونسية للنشر، ط٢، ١٩٨٨.

٨- حول إشكالية الحسية في العقل العربي، واختلافها عن تجريدية العقل الأوربي يرجع إلى: بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣، ص٢٣٩-٢٩١.

٩- يعتبر مازن المبارك، ويوسف نور عوض من أبرز من كشفوا المضمون الاجتماعي للمقامات، الأول من خلال كتابه: "مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته"، صدر عن دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٨١، والثاني من خلال كتابه: "فن المقامات بين المشرق والمغرب"، الصادر عن: دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١٠- من أهم من أبرزوا التأثير الذي مارسته شخصية أبي الفتح الإسكندري على الآداب الأوربية نجد محمد غنيمي هلال، وشكري عياد، وعلي مكي، (ينظر المقامات والتلقي، ص٣٥٨-٣٦٢).

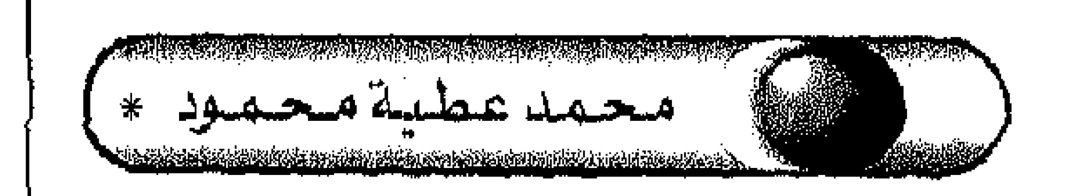
١١- من الذين تراجعوا عن رأيهم فيما يتعلق بقصصية المقامات نذكر: عبد المالك مرتاض، فبعد صدور كتابه "فن المقامات في الأدب العربي" بعشرين سنة، أعلن توبة حاسمة، مؤكدا أن القول بقصصية المقامات لم يكن في مورده وفي مكانه الصحيح "ذلك أن التعصب للمقامة إلى حد اعتبارها قصة فنية هو ظلم للقصة وللمقامة معا". يرجع إلى: المقامات والتلقي، ص٣٨٥.

١٢- يميز أرسطو بين ستة أنواع من التعرف هي: - التعرف بالعلامات الخارجية - والتعرف الذي يرتبه الشاعر - والتعرف الذي يتم بالتذكر - والتعرف الذي يقع عن طريق القياس - والتعرف الذي يقوم على أساس مغالطة الجمهور - والتعرف الذي يستنتج من الوقائع نفسها. وبينما يمتدح أرسطو هذا النوع الأخير لكونه يأتي نتيجة لتوالي الأحداث، فإنه يرى أن النوع الأول - الذي نرى أنه الغالب في المقامات - أبعد أنواع التعرف عن الفن. ينظر إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٤-٤٨.

١٣- يرجع إلى كتاب: "المقامات، السرد والأنساق الثقافية"، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١، ص١٢٩-١٣٠.

١٤- نفسه، ص١١-٦٩.

عبثية الواقع، وجذور الموروث في "حدود ضيقة" ليحيي فضل سليم



صهن الحدود الضيقة لمعاناة الإنسان مع ذاته، تنطلق معاناته مع ما حوله في محاولة لسبر غور علاقات الحياة الغامضة والملتبسة، ومع طرح العديد من الرؤى والإشكاليات الاجتماعية والنفسية تلج المجموعة القصصية الأولى لـ "يحيي فضل سليم" من هذا المنطلق المنبعث من الحياة وإليها، مخترقاً لواقعها المتعدد الصور والأقنعة، والمشغول بأنماطها المثيرة للجدل أحياناً، وللدهشة أحياناً، وللحيرة أحياناً، وللشك أحياناً، وللسخرية أحياناً أخرى، والمتعمق بعلاقاتها اللامتناهية بالإنسان / الفرد / المجتمع، وبأحواله المتلونة بألوانها التي تقع غالباً في المنطقة الرمادية مع خليط من مختلف الأحاسيس بالسخرية، واللامبالاة، والحيادية، وربما الصوفية المغلفة بانعدام الحيلة العملية، وباتكاء المجموعة. رغم أنها البداية على فنيات سردية عالية تتجاور فيها اللغة الفنية الدالة المعبرة، مع الفكر المبدع المنتظم على توفر أدوات بنائه وفنيته.



بدايةً يمكننا القول بأن الكاتب قد أفلح في اصطياد نص البداية والعنوان لمجموعته "حدود ضيقة " كي يعبر عن هذه الفكرة العامة المتشعبة، ولكي ينفذ من هذا النص الى محطات نصوصه ومحاورها من هذه الزاوية، التي تكاد تكون كثقب الإبرة الذي ولج منه خيط رفيع، وتوغل حتى أصبح ككرة الخيط المتشابكة المتداخلة، فالنص يفتتح على معاناة سارده، معاناة ينعزل فيها كإنسان يعاني الالتزام . وان كان سطحياً . في زمن جموح لا يعترف به، وذلك من خلال وسيط هو وسيلة مواصلات / حافلة/ تجاوره أو تقابله فيها فتاتان، بما يمكن أن تعطيه الحافلة من دلالات.. يقول ص١١:

" أثارني فجأة انخفاض صوتهما.. حديثهما.. صار تجوي هامسة مشوبة باللمازات والغمازات.. تلفتتا ناحيتي.. تكتما ضحكات تبدو سخيفة، التفت تهرب العيون ثم تعود في خبث ترنو اليّ.. تلسعني خلسة شفاه باهتة الألوان مازالت.. تتحرك في عقد حوارات أظنها عليّ.

. سورة الواقعة.. أذكار الصباح.. ذاكرتي لم تع شيئاً."

وتضغط عليه نظرات الفتاتين، في ملاحقة غريبة، تبعد عن حيز المعاكسة، وتنتمي ربما الى تلك المنطقة التي يختلط فيها الاستهجان بالاستخفاف لفعل شاذ أو غريب.. يقول ص١٢:

" الفتاة التي بجانبي مازالت ترمقني من طرف عينيها رمقات سريعة.. الأخرى أكثر جراة.. تميل الى الأمام.. تدير رأسها متلفتة متفحصة.. تقبض يدها على فمها.. تطلقه يزفر همسات مريبة "

ثم يعود ليخالف ظنه.. قائلاً (في نفس الصفحة)

" لمت نفسي، ربما لا أكون محور الهمسات التي تدور بينهما.. ربما تدور همساتهما على أسرار غرامية.. أو على مواضيع خاصة بهما "

إلى أن يقول، مستظلاً بهذا المد الروحاني أو الصوفي المتوحد مع ذاته، والذي يعتصم به ربما لمنهج حياتي، وربما كصورة من صور تقلبات الذات أو حرصها على الانعزال والتكتم.

" انسابت مني حرارة ترتيل هامس.. حلق بي إلى آفاق رحبة آمنة لم أهنأ فيها طويلاً فقد أعادني السائق الباحث في دأب عن الحفر.. النتوءات.. بهزة عنيفة، وأكملت أحداهما تضيّق حدود أمني، وهي تهمس بكلمات التقطها سمعي:

. لقد عاد ثانية يكلم نفسه"

وبذلك يختتم النص بالتأكيد على

فكرة حصر الإنسان في حدود لا يأمن على ذاته فيها، من خلال الضغط على نفسيته المنعزلة، والعمل على زيادة عزلتها، وحصرها في أضيق حدود للأمن، بل الى انعدام مساحة تتنفس أمنه، حتى بلجوئه الى هذه التيمة الروحانية /الفلسفية التي نجح الكاتب في تضفيرها مع جو النص النفسي المشبع بالعزلة، مما يدع مجالاً كي تنفتح لدواعي الانعزال مسارب قد تكون مخرجاً أو معالجاً لهم ذاتيا يلتحم في هم عام، كما في نصوص " القفز الى الخلف "، " ميعاد المسابقة "، و" عكس الاتجاه " حيث يتراكم الإحساس بالمعاناة على مدى النصوص الثلاثة، حيث تصنع النصوص سلسلة من المعاناة تتنوع فيا أسبابها، وتصب في وعاء عام هو وعاء المجتمع، فأزمة شخصية نص "القفز الى الخلف"، بما يحمله العنوان من مفارقة، تكمن في تنازله عن الكثير من أجل الحصول على قليل، أو لاشيء مما يمكن تحقيقه لا على المدى القريب أو البعيد.. يقول ص١٨

" قال والدي: ثلاثة شهور أو ستة على الأكثر.. حتى يكون لك أولوية عند طلب موظفين.

رفضت.. تساءلت كيف أقبل هذا الوضع؟.. أعمل ساعياً بينهم ثم أصبح موظفا زميلاً لهم.. كيف؟!

ثار أبي.. حدق في وجهي.. لم يجد شاربي.. يرطم بكلام عن طولي.. عرضي.. جسمي الذي صار في حجم البغل.. رضخت ووافقت مكرها "

كما تكمن أزمة شخصية نص "ميعاد المسابقة" في عدم قدرته على تحقيق أي تميز مادي أو معنوي في العمل، على أقران لا يقدّرون قيمة العمل قدر ما يعطيه هو من اهتمام وتميز.. يقول ص٢١

" أمسكت ورقة أخرى كتبت بالتفصيل الدقيق.. قرأتها في سري بإعجاب.. بدت لي فكرة مدهشة.. أخيراً سأحصل على مكافأة أو جائزة.. المهم سآخذ حقي"

هنا تكمن إرادة التغيير أو محاولة التغيير رغم عقبات نظام بيروقراطي نفعي، قائم على المحسوبية كمرض من أمراض العمل والمجتمع بصورة عامة.

كما تتجلي أزمة شخصية نص " عكس الاتجاه " في وقوفه عاجزاً أمام متطلبات الحياة المتزايدة بعد إحالته الى التقاعد المبكر بمعاش ضئيل، وبحثه عن عمل/حل يكمل به دورات متطلباته، ناهيك عن العجز النفسي عن التواصل مع الأسرة/المجتمع. يقول ص٨٢

" هذا يوم شؤم.. لو شربت نهراً ما ارتويت.. سأعود للبيت أفضل.. لو فتحت فمها (زوجته) سأسوِّد عيشتها.. لكنها معذورة.. وأنا لم أقصر.. أعطيها مرتب المعاش كاملاً.. أسبوع وتصرخ.. إتصرّف الفلوس خلصت.

في مكتب العمل قالوا: أنتو مشاغبين.. الشركة اتباعت.. أخذتم حقوقكم.. عايزين صاحبها يشغلكم بالعافية "

بما يدفع على سطح النصوص الثلاثة بدواعي التأزم، مع اختلاف مسبباتها وشدتها، مع محاولة وضع نهايات تتلاءم مع هذه الأوضاع التي قد تكون ساخرة أحياناً، مريرة في أغلب الأحيان، كي يعيد طرحها بنهايات هي الأقرب الى التوقع، لكن التفاصيل المؤدية اليها قد تكون مرت بشيء من الترقب الأقرب الى اللهاث، فيسدل نص "القفز الى الخلف" ستاره على شخصه بقوله ص١٩

" أبي مازال مصراً.. يقدم لي كل صباح ومساء جرعات من الصبر.. أمي لم يفتر قلبها.. وفي عينيها أسى.. أخي تحولت نظراته الى نظرة إشفاق وترقب.. انظر الى السماء.. أتلفت حولي.. أفتش جسد الليل.. لاشيء غير العيون الحادة والنعيق.. أهب واقفا.. أرفع قميصي.. فالنتي.. أحصر طرفيها تحت ذقني.. أرنو الى السماء ويدي في حركات سريعة تقرع جدار البطن "

يأتي هذا الفعل (قرع جدار البطن) بديلاً لقرع الطبول للقمر المخنوق في مقابل الانفراجة، حتى يظهر جليا ويلوح الأمل، وهذا اللجوء الى تيمة الموروث الشعبي، التي تشكل وعاء من أوعية البنية القصصية للمجموعة كما سيأتي لاحقاً، للتعبير عن سمة من سمات الكتابة لدى الكاتب، وهذه العودة للخلف ولو عن طريق القفز، التي جاء بها العنوان المتسق مع المفهوم الذي أراد الكاتب أن يطرحه.

أيضا جاءت نهاية نص " ميعاد المسابقة " كنهاية تتداعي فيها قيمة العمل وقيمة الابتكار ومحاولة إيجاد الحلول، أمام سخرية الواقع المرير التي غلفت سياق النص وأوصلته الى هذه النقطة الكاشفة بفشل المحاولة التي انصبت على محاولة التغيير الى صالح الذات ولو لمرة.. يقول ص٢٤،٢٥

" مرت أيام.. لم يحدث فيها شيء.. كل يوم أستعرض الإعلان المعلق.. يقرأه الزملاء.. يتنافسون في تخمين نوعية الأسئلة.. مبلغ الجائزة.. جاء الصراف بكشف جديد بذات الأسماء السابقة.. الى أن يقول: أمام الإعلان وقفت أحدق.. اختفت الكلمات.. كان وجه المدير جامداً يحتل مساحة اللوحة ويخرج لي لسانه "

هذه النهاية العبثية، الكاشفة في نفس الآن عن المسكوت عنه بالمعني اللفظي، لكنه سادر سارح كالنار في الهشيم، في تضاعيف الجسد المجتمعي/الوظيفي الخائر بمترادفاته المادية، التي تطعن الحس دون القدرة على البوح والنقد الفاعل.

كما تتكالب على شخص نص " عكس الاتجاه " أحداثه المتشابكة التي تطفو على سطح أزمته، التي لا مخرج منها، سوى بالارتباط بهذا القرين/ الذات الذي يظهر فجأة طارحاً على جو النص غموضاً، مع أعلى درجات التأزم، معالجاً إياها بفكرة الانتحار أو القفز في النهر، مما يسمح لمظاهر الخوف وبواطنه أن تعتلي قمة أفكار الشخصية المأزومة في محاولة لمقاومة فعل الخوف بالتردد. يقول ص٨٣

" بقي جفاف حلقه كما هو.. نظر الى النهر.. شعر نحوهما بأسي لم يمنعه أن يحمل الملابس، ويمضي بخطوات، جاهداً لتبدو منتظمة، وعينان زائغتان.. تتأكدان من أن أحداً لم يره "

تنتظم هذه النهاية مع نفس فكرة الارتداد الى الذات، مع محاولة العيش على أنقاض الآخرين الذين تخلوا عن حيواتهم، مستجيباً لرياح الخوف والخيبة، وربما عناصر القمع (كما في ميعاد المسابقة) واحتشاد عناصر القهر (كما في القفز الى الخلف) بحيث تكتمل السلسلة بنوع من التصاعد الدرامي، الذي يخدم فكرة عبثية الواقع ويكرس لها، بهذا التجاور في المعنى والشكل، وان اختلفت صيغه، وضمائره المستخدمة على مدى النصوص الثلاثة، وان بلغت براعة استخدام الضمائر مداها في نص " القفز الى الخلف " باستخدام ضميري المتكلم والمخاطب في تبادل رشيق أعطي للنص حيوية، وبعداً نفسياً شفيفا، كان من الأفضل استخدامه في نص مثل " عكس الاتجاه ". وكما عالج الكاتب ظاهرة اختناق القمر، ودق الطبول لها في نص " القفز

الى الخلف " كمؤشر دلالي على التأثير بتيم الموروث الشعبي، تشغل نفس التيم حيزاً مهماً، ومحورا مؤثر من محاور المجموعة وخطوطها الرئيسية، حيث يستخدم الكاتب/ السارد موروثة المنبثق . غالباً . من ذكريات طفولية تنضح من ذاكرته، وتلصق بها هذه الحكايات المستمدة من النسيج الشعبي المتوارث، المليء بالخرفات والأساطير الصغيرة التي تحوكها الذاكرة الشعبية، ويستمر نسيجها المتجدد كارث يتسلل عابراً الأجيال؛ ليضفي على الحياة هذه المسحة السحرية الأسرة الراهبة، المكونة لخيال شبه مريض من الممكن أن يلازم المروي له حتى في مراحل متقدمة من سني عمره، وربما جرّت قاعدة عريضة شعبية الى نوع من اليقين الصارخ بوجود هذه الكائنات الهلامية؛ ففي نص " دوامات " يعالج الكاتب ظاهرة الخوف من العفاريت، كمخلوقات مترادفة مع عالم الأنس بعالمها الموازي أو المجاور، فيقول في مفتتح نصه ص٤١ :

"الليل في ذهني مبنى قديم.. حاكته الأسرار.. أقف متوجساً في شرفتنا المطلة عليه من بعيد.. أراقب موطن الخوف.. كان مشرحة . كما سمعت . حولت الى مدرسة، لم ترض العفاريت بذلك.. احتلتها.. هدمت سطح المبني والنوافذ، وعندما تنام الشمس تنتشر العفاريت في الشارع.. تطفيء أعمدة النور.. تختفي تحت العمارة المائلة."

وهكذا يخلق النص هذا الجو الخرافي، المشبع بالخوف وتضاريسه التي تحفر في النفس علامات لا تني تغيب عن الوعي الفردي الذي يمكن إسقاطه على الوعي الجمعي كنوع من بسط المفهوم الخرافي على قاعدة المكان، بطقوس الخوف المقترن بالمغامرة.. فيقول ص٤٣ :

" صدقني.. إذا عبرت الشارع دون أن يقشعر بدنك، فقد سرقت العفاريت منك الإحساس؛ لتغريك بالتوغل "

مما يكرس للتعبير عن حالة الهلع التي تصيب الأولاد، وتغريهم على ارتياد الأماكن المهجورة في ألعابهم التي يمارسونها بنزق المغامرة، التي تتفق مع الفكر المتأصل فيهم كموروث خرافي على وجود هذه الكائنات، وحتمية التعايش معها ؟!!!

يقول في ص ٤٥ : مؤكداً على العلامة الجدلية المثيرة:

" أما بالنهار فهو طريقي المفضل.. أمر فيه.. أتشوق الى عبق الهواء المخنوق.. أرصد ريح العفاريت.. تشدني رغبة قوية الى القفز داخلها، لأصير مارداً.. ولو لمرة واحدة. "

أما في نص " مطاردة " فينتقل الكاتب الى معالجة أخرى حيث يعتمد النص على هذه العلاقة بين دلالة القطط كأوعية تحمل فيها الأرواح الشاردة والشرير على حد السواء في الموروث: حيث يقول ص٤٧ :

" قالت أمي: شجار القطط يجلب النحس والشجار بين أهل البيت.. وأنا عندي الكفاية.. النحس يلازمني.. الشجار يرقد فوق السرير مختبئاً في جسد قطتي الثمينة "

هنا يماهي السارد بين زوجته القابعة على السرير وروح القط المتحفز، بإسقاط الشجار عليها، بانتقاله بعد ذلك بالبوح بواقعه المادي يقول ص ٤٧ :

" أعتقد أن أي شجار لا يحدث إلا بين ذكر وانثى.. أنا لم أتشاجر طوال حياتي إلا مع زوجتي "

وهكذا تتبادل علاقة السارد بزوجته، وباستخدام حيل الإسقاط المستمدة من عالم القطط، وعالم الأرواح الملتبسة، بين الواقعين المادي والمحسوس، ليعاود ويقول ص ٤٨

" حذرتني أمي من ضرب القطط.. تقول أرواح بعض الأطفال تسرح على هيئة قطط.. تبرهن بقصة روتها لي عدة مرات"

إلى أن يتماهي السارد نفسه مع قط ثالث يقف مشدوهاً يرقب شجار القطين الذين اخترقا باب شقته ليتعاركا داخلها ؛ فيقول ص ٤٩ :

" القط الثالث ما زال واقفاً.. يتأملني مدهوشاً.. منكمشاً في قهره.. يثبت عينيه في عيني.. يراوغ محدقاً في الباب المغلق.. بدأ يبتعد.. بنفس البطء الذي أتقدم به نحوه.. جري.. أسرعت وراءه.. قفز.. قفز خلفه مواء حاد صادر عني ".

وكذا في نص " انتظار" حيث تصير حاجة البنت الصغيرة ملحة، في الحصول على ضفدع ذكر، يقول عنها موروثها الخرافي أنها إذا لعقت بطنها سبع مرات فسوف تحصل على القدرة على فعل الزغرودة.. يقول ص ٨٥:" ترك النهار في الشارع.. اختفي معها في بئر السلم.. سألته أين الضفدع ؟ " ويستجيب لها الولد الصغير، بنزق المغامرة أيضاً.. يقول ص٨٥:" همس لها.. هذه المرة سآتيك بالضفدع.. أعطاها نصف قطعة الملبن وحبات النعناع.. طارت وحطت على قلب أمها.. قفز.. غاص في بطن ترعة المحمودية " وعندما عادوا به من قاع الترعة على الأكتاف اقتنصت من قبضته الضفدعة غير مبالية، حيث يقول النص ص ٨٦:

" كانت ماهرة في اختراع الخوف.. خافت.. صرّت على أسنانها.. فرت الى الشارع تنتظره.. جاء فوق أكتاف الرجال.. فارداً ذراعيه.. قدميه.. ضاماً قبضة يده.

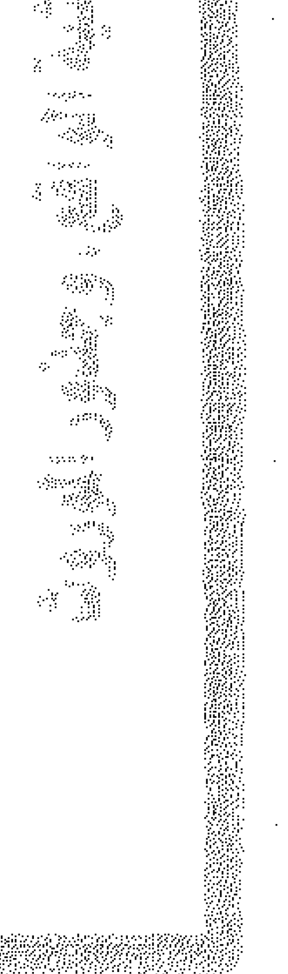
صرخت أمه.. أسرعت البنت.. أخذت شيئاً من قبضته.. بكي أبوه.. انزوت البنت في بئر السلم.. مر لسانها على بطن الضفدعة.. ظهرها.. أرجلها.. فشلت في صنع زغرودة.. بكت.. ألقت بها بعيداً.. شقت الزحام.. ارتمت على صدر الولد.. هزته: "مش قلت لك الضفدع يكون ذكر"

ربما كان النص ادانه للمجتمع لوقوعه في فخ الموروث الخرافي الذي ينبلج الولد/ المجتمع ذاته في قيعان آباره وأنهاره المعتمة.. وحيث من الممكن استنباط حياة أخرى، على النقيض من ذلك، تستجلب الأساطير والخرافات التي لا تنتهي باستولادها من رحم الأسرار والغموض.

ختاماً جاءت لغة المجموعة . بصفة عامة . لغة فنية دالة، معبرة عن واقع فنياتها المتميزة، فاعتمد الكاتب الجملة القصصية المشحونة . في أغلب أحوال نصوصه . والمختزلة في عدم انكماش، أو إسهاب، وحفلت اللغة في الكثير من المواضع بالمجاز الموسع لفضاء الجملة والعبارة، دون الطنطنة اللغوية غير اللازمة..

إلا أن الإسهاب في استخدام النقط المزدوجة بين الجمل القصيرة، والطويلة على حد السواء أفقد بعض المقاطع حيويتها، وعرقل وصول المعنى بالقدر الذي يكتمل معه الشعور بالتقافز واللهاث المطلوبين في الكثير من المواضع، والعكس.. بالإضافة الى بعض الهنات اللغوية.

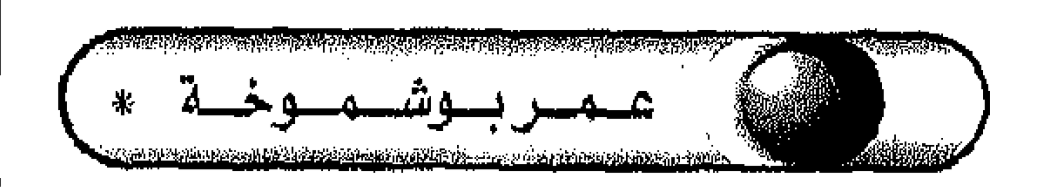
إلا أن المجموعة بنصوصها المتميزة، تحتفي بكاتب/قاص اجتهد كي يستحق هذا الاحتفاء بدراسة نصوصه، التي تستحق المزيد والمزيد من الإضاءة...



* قاص من مصر

الملتقى الدولي الأول للكتاب العرب بالمهجر..

الأدب المهجري: بين الحسّ القومي.. والنزوع الإنساني!! (x)



يتميز بل. ويمتاز. الأدب المهجري العربي، بشقّيه الشمالي والجنوبي، بتلك السحرّية الآسرة الخاصة، التي لا يمكن لقارئ الأدب واللغة العربية عموما، الانفلات منها، أو التحرر من تأثيرها وجاذبيتها، وليس أقوى دليل على ذلك، ما تركه ذلك الأدب الصافي الرقراق، من أثر واضح في فكر وثقافة الأجيال الأدبية التي عايشت تلك الدرر والجواهر المتناثرة من حدائق وبساتين أولئك الأدباء الرواد، من الذين أوصلوا الأدب العربي إلى مصاف العالمية، بما يحمله إبداعهم من " غنى في المعاني، والأفكار، والأحاسيس، والخيالات، والتأملات، والصور، وكل ما فيه من التعابير الجديدة، والانفعالات العميقة، والإنسانية الرائعة، والفكر النير الخلاق " (١)..

فدوى طوقان

وليس من المغالاة القول،أنه لا يوجد أديب عربي، مهما علا شأنه، يمكنه الادعاء، أنه لم يتأثر بثمار وأزهار تلك الحدائق والبساتين التي أنبتتها قرائح أدباء المهجر العربي بالقارتين الأمريكيتين:الشمالية والجنوبية.. وهذا باعتراف كبار الأدباء والشعراء الذين يبررون هذا العشق والتعلق بالأدب المهجري، لكونه أدبا إنسانيا، أصيلا،صادقا، لم تعرف عصور اللغة العربية مثله، أصالة وإنسانية، وتعلّل ذلك الشاعرة " فدوى طوقان " بالقول:

" لقد أصبح من لغو القول الجدال في قيمة هذا الأدب، ومكانته الممتازة، وتأثيره المباشر في أدبنا المعاصر، بحيث حرّره من تلك القيود الثقيلة التي كانت تقعد بالأدب العربي عن الانعتاق والانطلاق في الأجواء الرحيبة الواسعة، حيث يتنفس هناك حرّا طليقا حيّا..." (٢)

وتأسيسا على ذلك، وجد الأدب المهجري صداه لدى المتلقي العربي، رغم الحواجز التي تفرضها المسافة الشاسعة بين أمريكا والعالم العربي، وقلة المواصلات والاتصالات التي كانت قائمة في بدايات القرن العشرين، ولم يحل ذلك، دون أن تستوطن نصوص الأدباء المهجريين الحنايا والأفئدة، وأن ينشدها المنشدون، ويترنّم بها المترنّمون لأنها نصوص تحسن العزف على أوتار القلوب والحنايا؟!!

ولا غرو فإن المطلعين على أدب المهجريين، لن يجدوا صعوبات في استكشاف أجمل ما يميز هذا الأدب، من خصائص يشترك فيها مجموع أدباء وشعراء المهجر، كنزوعهم الشديد نحو الطبيعة والتأمل، باعتبار أن الطبيعة التي ينشدها الشاعر المهجري،تمثل رمزا للحرية والعافية والجمال،ويرمزون للطبيعة بـ" الغاب" كما هو معروف في مطولة " المواكب " لزعيم " الرابطة القلمية " " جبران خليل جبران":

هل اتخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور؟

فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور

هل تحممت بعطر وتنشفت بنور

وشربت الفجر خمرا في كؤوس من أثير؟

ولهذا النزوع الشديد نحو الطبيعة والتغني بجمالها، له ما يبرّره، بالنظر إلى الحياة الصاخبة الخانقة التي تفرزها

المدن الكبرى في " العالم الجديد" الذي هاجروا إليه مضطرين لا مختارين، تحت وطأة العيش وضيق الحياة..

ويتجلى هذا المعنى أكثر في شعر" إيليا أبو ماضي "حين يقول:

تعالي نطلق الروحين من سجن التقاليد

فهذي زهرة الوادي تذيع العطر في الوادي

وهذا الطير تيّاه، فخور بالأغاريد..

فمن ذا عنّف الزهرة، أو من وبّخ الشادي؟

تعالي قبلما تسكت في الروض الشحارير

ويذوي الحور والصفصاف والنرجس والآس

تعالي قبلما تطمر أحلامي الأعاصير

فنستيقظ: لا فجر، ولا خمر، ولا كأس

"وكما يمتاز الأدب المهجري بنزعته التأملية الواسعة، ورقة حنينه وعمقه، وبتحرره من قيود التقاليد، يمتاز كذلك برحابه نزعته وروحه الإنسانية، فقد اتسعت آداب المهجريين، للحب المطلق لكل الوجود، ولكل ما في الوجود، ولرغبة الخير المطلقة لكل المخلوقات " (٣)

وإذا أردنا أن نضيف إلى هذه المعاني السامية، فلن نضيف أكثر مما قاله " جبران " في رفاقه: " لقد بلغوا إلى قلب الحياة فوجدوا الجمال في كل شيء، حتى في العيون المتعامية عن الجمال "!!..

على أن الذي صنع من الأدب المهجري، هذه الهالة الآسرة، ما تميز من نزعة إنسانية مفرطة، تتسع لكل الناس على اختلاف أعرافهم وأديانهم وكل أطيافهم، بل تمتدّ لتسع الأعداء والأصدقاء، على حدّ سواء.. وقد أوجزه "إيليا أبو ماضي " في قوله:

حرّ، ومذهب كلّ حرّ مذهبي ما كنت بالغاوي ولا المتعصب

إني لأغضب للكريم ينوشه من دونه، وألوم من لم يغضب

وأحبّ كلّ مهذب، ولو أنه خصمي، وأرحم كلّ غير مهذب!!



جبران

يمتاز الأدب المهجري برحابة نزعته وروحه الإنسانية والتأملية الواسعة

والواقع، انه لا يوجد شاعر مهجري واحد، لم تكن النزعة الإنسانية، متجذرة في وجدانه، وحاضرة في نصوصه الأدبية: شعرا، ونثرا.. على عهد يرى فيه بعض الدارسين والنقاد، أن الأدب المهجري، في إفراطه الشديد في اعتناق هذه النزعات، يبتعد عن مساره العربي وعن خصوصيته الشرقية بأبعاده التاريخية والقومية، بل إن ناقدا كبيرا من حجم الدكتور"طه حسين" يشنّ هجوما عنيفا في هذا الصدد من خلال" حديث الأربعاء" على أدباء المهجر مخاطبا أياهم بالقول:

" لغتكم رديئة.. موغلة في الرداءة.. أدبكم أجنبي..

أدخلتم الفساد الأجنبي في أدبنا.."

وذلك في معرض نقده وهجومه على الشاعر " إيليا أبو ماضي " وتحديدا قصيدته المعروفة " الطين "، وقد تجاوز الناقد الحد المعقول من النقد حين يقول:" ولست أزعم أن لغة الشاعر رديئة أو منكرة، ولكنها تقارب الرداءة أحيانا، حتى توشك أن توغل فيها إيغالا!! "..

وهو الموقف ذاته الذي كان اتخذه " عباس محمود العقاد" حين شنّ هجوما نقديا عنيفا على " جبران خليل جبران" وتحديدا مطولته الشعرية " المواكب "، حيث كتب " العقاد " هجومه كنوع من تصفية " الحسابات " ضد" جبران " و"مي زيادة" بحكم العلاقة المميزة والخاصة التي بين هذين الأخيرين، وتغلبت عاطفة البشر، على ميزان النقد!! فهل معنى ذلك أن الأدب المهجري يكون قد انفصل عن همومه القومية، وابتعد عن قضايا أمته العربية، بنزوعه القومي نحو فكرة " الإنسانية "؟ وهل النزعة القومية العربية تقتضي التعارض مع النزوع الإنساني؟!!

الواقع أن النزوع نحو الإنسانية، وان كان من مميزات المهجريين الشماليين، فإنه لم يكن حكرا على شعرائهم وأدبائهم، فللمهجريين بأمريكا الجنوبية



نصيب كبير من هذا النزوع الإنساني الذي يخاطب الإنسان، ويعبر عن تطلعاته وآماله وأحلامه وآلامه، وعن فلسفاته وأفكاره وخيالاته وهواجسه، يمكن الوقوف عندها في العديد من النصوص والأشعار، في " على بساط الريح" لـ " فوزي المعلوف " وفي " عبقر" لـ" شفيق المعلوف" ولدى بعض شعراء الشق الجنوبي من الأدب المهجري، غير أن" الحس القومي كان الهم الأكبر الحاضر في قصائدهم، بحيث لم تشغلهم غربتهم الجغرافية، عن التعلق بقضايا أمتهم العربية، ولم يمنعهم بعدهم عن الديار والأوطان، من الارتباط بعطر تربة الوطن، وضبط دقات القلب على جراحات الأمة، وهي تقارع المحتل الغاصب، بل إن شعراء المهجر الجنوبي، اتخذوا من هموم القومية العربية، مرجعية فنية لأشعارهم، وإيديولوجية واضحة المعالم لإبداعاتهم الفنية، على الصورة التي تبدو فيها لنا قصائدهم القومية، تفوق في جلجلتها حماسة "عنترة" وانتفاضة "المتنبي" وفروسية "أبي فراس" وليس أدل على ذلك ما تفجرت به قريحة الشاعر المهجري "رشيد سليم الخوري" المعروف باسم " الشاعر القروي "من أشعار وقصائد مزلزلة، تقطر عروبة، وتتأجج ثورة وغضبا، ففي سنة ١٩٣٣ نظمت جمعية خيرية إسلامية احتفالا بمناسبة عيد الفطر المبارك، دعت إليه مجموعة من الجالية العربية المتواجدة بمدينة "سان باولو" البرازيلية، وكان "الشاعر القروي" ممن وجهت إليهم الدعوة لحضور الاحتفال الكبير، وعندما حان دوره لإلقاء قصيدة احتفاء بعيد الفطر المبارك، استغرب "الشاعر القروي" أن يحتفل أبناء العروبة، وأن يقيموا الولائم والأفراح، في الوقت الذي تستباح فيه الأرض العربية من المحيط إلى الخليج من قبل المستعمر الأوروبي والأعجمي، فوقف الشاعر أمام هذا الحشد الكبير من المحتفلين والمحلقين حول الموائد والأفراح ليلقي قصيدته المجلجلة التي أحدثت أثرا عميقا في نفوس الحاضرين، فقال:

صياما إلى أن يفطر السيف بالدم
وصمتا إلى أن يصدح يا فمي

أفطر وأحرار الحمى في مجاعة
وعيد، وأبطال الجهاد بمأتم؟!

بلادك قدمها على كل ملة
ومن اجلها افطر ومن أجل صم!

لقد صام هندي فجوع دولة فهل
ضار علجا صوم مليون مسلم؟

أقدس هذا العيد تقديس شاعر
يتيه بآيات النبي المعظم!

ولكن أصبو إلى عيد أمة
محررة الأعناق من رق أعجمي!

سلام على كفر يوحد بيننا وأهلا
وسهلا بعده بجهنم!!

الانتماء القومي للشاعر لن يكتمل إلا بانتقاله إلى رحاب الإنسانية من مختلف البقاع والأصقاع

ابو ماضي

و المتأمل في مسيرة "الشاعر القروي" الإبداعية، ونعني بذلك أسلوبه الشعري، فانه سوف يلاحظ انه يقوم على عمود الشعر العربي ولم يحد عن هذا العمود الذي يتميز بان تكون القصيدة الواحدة، من بحر واحد، وقافية واحدة، إلا في النزر النادر (٤).. بما يفيد أن التزام الشاعر بهموم أمته، مقرون بالتزامه بعمود الشعر العربي العريق، حيث أن المرجعية الفنية لدى الشاعر القروي، لا تنفصل عن المرجعية الفكرية والأيديولوجية القومية، وفضلا عن ذلك فان الشاعر فنان عازف على آلة العود ذات الأصالة الشرقية، وبالتالي فانه وفيّ لتاريخه، ملتزم بقضايا أمته وتراثها الثقافي والفني والأدبي، " فنظم أحاسيسه وأفكاره في أشعار شاعت، وذاعت، وحفظها القسم الأكبر من شباب العرب، وكان لها أثرها البعيد في إيقاظ الهمم وتبين السبيل، والتطلع إلى الأهداف

الصحيحة، في لبنان، والأقطار العربية والمهاجر الأميركية والإفريقية "(٥)!!

"".. ولقد كان القروي منسجما مع طبيعته، حين انتقل به حسّه الإنساني إلى " التبلور " في عروبته، وبدا للناس عروبيا أكثر مما بدا لهم إنسانيا، وهو لم يكن في الحقيقة عروبيا إلا لأنه إنساني أولا " (٦)

لقد كان شعره ملتهب العاطفة القومية، يستقطر غضب الأرض والسماء على الظلم والظالمين، وعلى كل من يعمل على إذلال أهله ووطنه، فاستحق أن يطلق عليه لقب " قديس القومية العربية "، لأن عاطفته لم تقتصر على بلده لبنان، فكل قطر عربي هو وطنه يتغنى به، ويستنهضه للحرية والاستقلال ، وهو مقيم بعيدا عن الديار بآلاف الأميال؟

هذا الإحساس الحاد إزاء القضايا الجوهرية للأمة، يكاد يكون هو الغالب على شعراء وأدباء " العصبة الاندلسية

"، بل نراه السمة والمرجعية الفكرية له، وعلى نقيض من ذلك تصادفنا كوكبة " الرابطة القلمية " بأمريكا الشمالية، بتفردها وخصوصيتها في النزوع الواضح والعميق نحو الإنسان كإنسان، بما يحمله من هواجس وتطلعات، وبما يعتريه من تناقضات وكأننا ونحن نقرأ نصوص " الرابطة القلمية " أمام فلسفة جديدة موغلة في عمق الإنسان، دون لون يميزه أو دون قوم بعينه ينتمي إليه، بل إن عنصر الانتماء القومي للشاعر المهجري الشمالي، يكاد يختفي تماما أمام الإفراط في التوجه نحو الإنسان، وكأن النزوع الإنساني لدى " الرابطة القلمية "، قد ذابت فيه النزعة القومية والوطنية، حيث يتراءى أمامنا شعراء هذه النزعة، وكأن هموم الأمة لا تثير لديهم الاهتمام المطلوب، فنجد الشاعر " إيليا أبو ماضي " كبير شعراء الرابطة، ينشغل عن قوميته العربية، بتوجهه إلى مخاطبة الإنسان بفلسفته الشعرية التي تدعو إلى التفاؤل، والى طرح الكآبة جانبا والى النظر إلى ما في الطبيعة من جمال وحركية، والاستمتاع بالحياة، وهي فلسفته المعهودة في التفاؤل والدعوة إلى التبسم، وبلغته الشعرية التي تجيد استنطاق الطبيعة، وجعلها تتكلم وتتحرك وترقص وتمرح، وكأن الشاعر لا ينتمي إلى أمة مكسورة يجثم على صدرها الاستعمار والاستبداد..

ولعل مرجع ذلك إلى إيمان الشاعر بأن النزعة الإنسانية تحمل في ذاتها وفي جوهرها نزعته القومية، أو بمعنى آخر، فإن الانتماء القومي للشاعر لن يكتمل إلا بانتقاله إلى رحاب الإنسانية من مختلف البقاع والأصقاع ولعل هذا هو الذي حدا بالدكتور " طه حسين " إلى اتهام الأدب المهجري، بأنه أدب أجنبي، يفتقر إلى حرارة الدم العربي، ولكن تميز الأدب المهجري بهذا النوع الشديد نحو الإنسانية، هو الذي أخرج للعرب وللعالم قاطبة هذه الدرر الأدبية واللآلئ الشعرية والفكرية، تترجمها اللوحات الشعرية التي رسمتها عبقرية الشاعر المهجري، لتنتزع الإعجاب، وتستوطن الحنايا والأفئدة، لأنها تتوجه للإنسان انطلاقا من الإنسان ذاته، لتزرع في نفسه الإحساس بالمحبة والثقة والأمل والتفاؤل، والانتباه إلى ما في الطبيعة من العبقرية والجمال والدهشة والتأمل..

ونجد هذه "النزعة الإنسانية" متبلورة بأكثر في كتابات زعيم " الرابطة القلمية "، حيث يحضر الهاجس الفكري والفلسفي المعبر عن قلق وحير ة الإنسان كإنسان، في جل ما كتبه هذا الأديب، حتى وهو يتحدث عن تقلبات الطبيعة وتحولات الفصول الأربعة:

".. قد مات الصيف الجميل، ليحيا الخريف الكئيب، وبين ذلك الموت وهذي الحياة، قد وقف الزمن مشيرا بيمينه نحو غصن عرته الأرياح وقصفته العاصفة، قائلا:

. هذا رمز أيامك أيها الإنسان.. فتأمله جيدا.. يقظة، ففرح، فحزن، فنزاع، فنوم عميق!!

أهذا رمز حياتنا؟..

غصن نمقه نيسان بالأزهار، وكساه حزيران بالأوراق، وأثقله آب بالأثمار، ثم جاء تشرين، ومرت العاصفة، فقصفته بعزمها لكي يبلى على مهل تحت أطباق الثرى!!

أهذا رمز حياتنا أيها الزمن؟! "

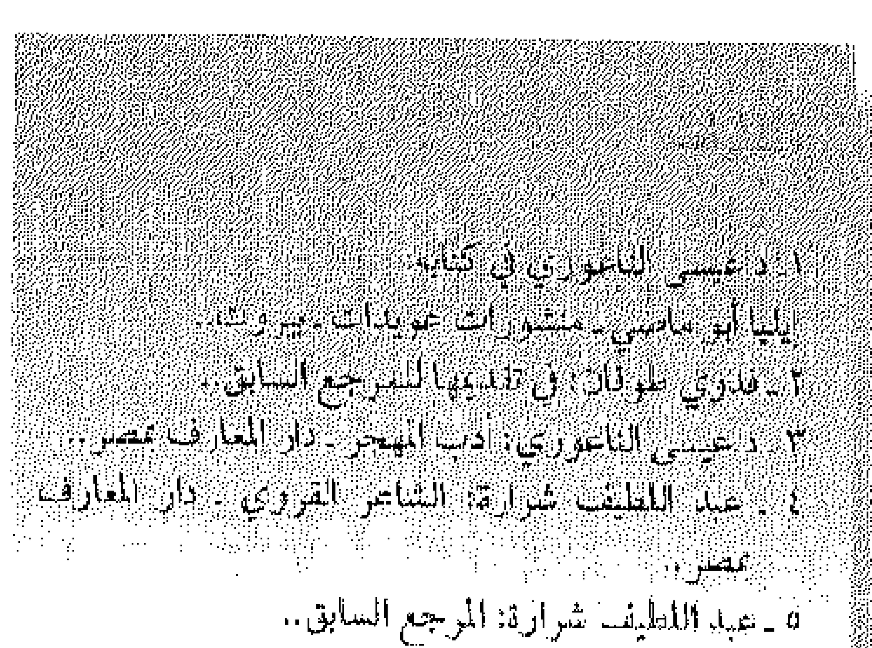
وجاءت أشعار وقصائد " إيليا أبو ماضي " لتأكيد هذا النزوع الإنساني، حين يتوجه بأشعاره الرقيقة المترنمة بأجمل الصور المعبّرة عن رؤية الشاعر وعن فلسفته المترعة بالتفاؤل والحياة، إلى الإنسان، داعيا اياه الى نبذ التشاؤم والخوف، وإلى طرح الكآبة جانبا، ففي الطبيعة من عناصر الحب وصور الجمال ما يستحق الوقوف عنده، فلم لا يأخذ هذا الإنسان العبرة والدرس من هذا الجمال المنسكب على أديم الأرض والمنتشر في السماء؟!

كم تشتكي وتقول إنك معدم
والأرض ملكك والسماء والأنجم!
ولك الحقول وزهرها وأريجها
ونسيمها والبلبل المترنم!!
والماء حولك فضة رقراقة
والشمس فوقك عسجد يتضرم
هشت لك الدنيا فمالك واجما؟
وتبسّمت، فعلام لا تتبسم!!
إن كنت مكتئبا لعزّ قد مضى هيهات
يرجعه إليك تندّم!!
انظر فما زالت تطل في الثرى
صور تكاد لحسنها تتكلم!!
ما بين أشجار كأن غصونها
أيد تصفق تارة وتسلّم!!

فلا شك أن مثل هذه الأشعار، لا تمتلك لها خصوصيات عربية سوى اللغة والحروف التي كتبت بها، حيث أن كل قارئ عربي أو غير عربي، يستجيب طربا وابتهاجا للمعاني الإنسانية المشتركة التي تنطوي عليها هذه الأشعار، غير أن ذلك لا ينزع عن قائلها الانتماء القومي العربي، ولكن هذا الانتماء يتجسد من خلال هذا التدفق الشعوري الإنساني للشاعر المهجري الشمالي، وإيمانا من أن تحقيق الكمال الإنساني في التوحد والالتفات إلى ما يجمع البشرية حول قيم الحق والعدل والحرية والمساواة، كفيل بتحقيق مطامح الأمة وتواصل الانتماء الذي لا يتعارض مع لأهداف السامية للإنسانية جمعاء، وذلك لأن الشاعر وهو ينزع في شعره وفلسفته نحو تحقيق الغاية الإنسانية، لم يكن قوميا عربيا إلا لكونه إنسانيا، والعكس صحيح، أنه لم يكن إنسانيا إلا لكونه قوميا وعروبيا حتى النخاع!!

وبين النزعة القومية والنزعة الإنسانية، تتكامل الشعرية العربية المتميزة في المهجر، ويتقاطع الشعور القومي العربي بالشعور الإنساني، وبامتزاج أنفاس الجنوبيين بأنفاس الشماليين تجسدت عبقرية الأدب العربي المهجري، وأشعت على الكون سحر الشرق وعبقرية العقل العربي!!

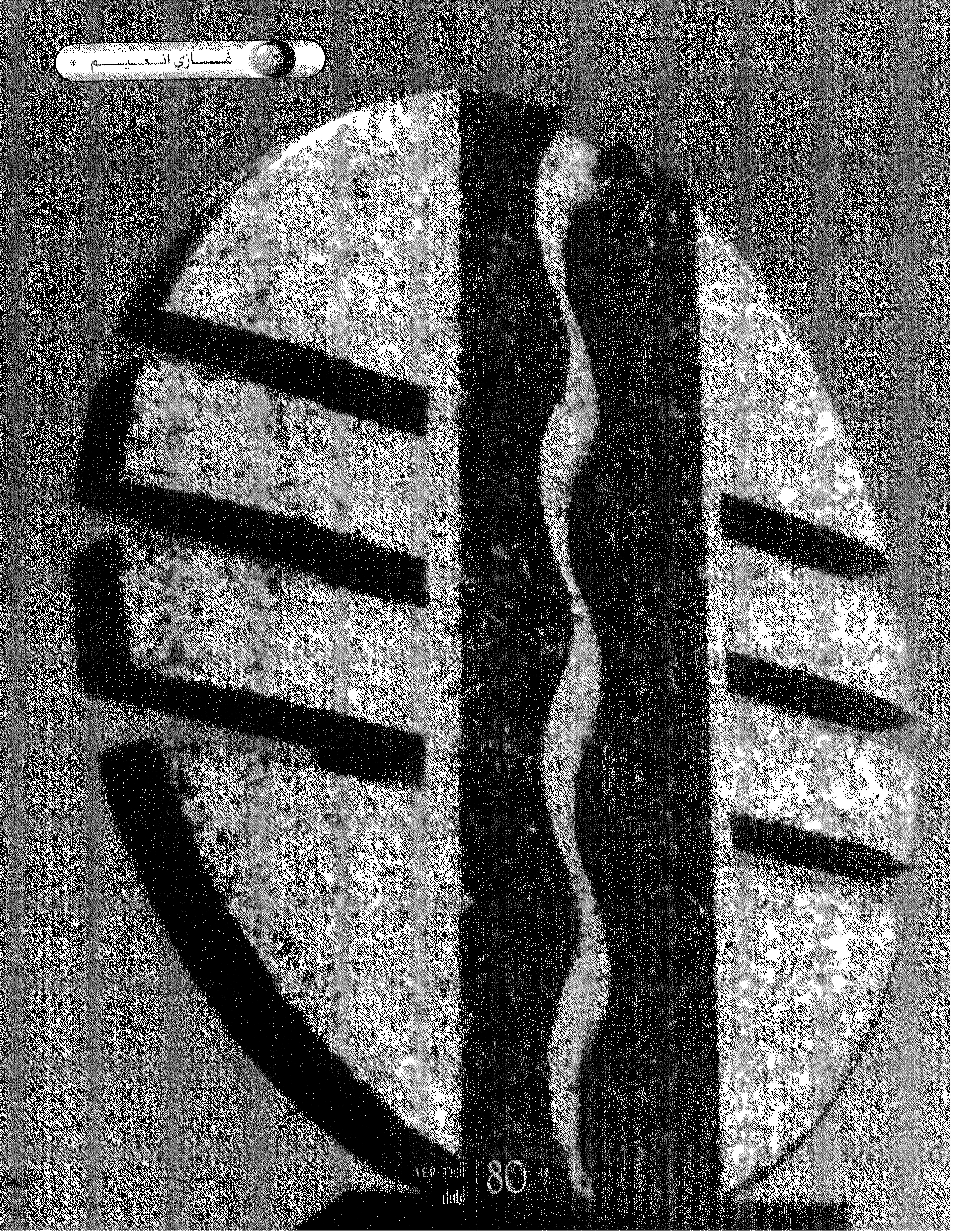
* كاتب جزائري



١ ـ د.عيسى الناعوري في كتابه:
إيليا أبو ماضي ـ منشورات عويدات ـ بيروت..
٢ ـ فدوى طوقان: في تقديمها للمرجع السابق..
٣ ـ د.عيسى الناعوري: أدب المهجر ـ دار المعارف بمصر..
٤ ـ عبد اللطيف شرارة: الشاعر القروي ـ دار المعارف بمصر..
٥ ـ عبد اللطيف شرارة: المرجع السابق..
٦ ـ عبد اللطيف شرارة: المرجع السابق..
ـ (x) ـ
من مداخلات الملتقى الدولي الأول للكتاب العرب بالمهجر ـ المكتب الوطنية الجزائرية مابين: ٢٤ و٢٨ جوان ٢٠٠٧

النحاتة الأردنية منى السعودي: من ساحة المدرج الروماني.. إلى العالمية

غازي انعيم *



تعد الشاعرة والرسامة والنحاتة الأردنية "منى السعودي" واحدة من الفنانات القلائل اللاتي أثبتن موضعا حقيقيا على خارطة النحت العربي، ولهذه النحاتة حضور مرموق لا على الساحة الأردنية فحسب، بل على الساحة العربية والعالمية... لها مقتنيات في فرنسا، ولبنان، ومصر، ودول كثيرة... هي بما تحمل من جوهر الأردن العميق تحمل أيضا سفارات فنية وحضارية لها في هذه المواقع، بالاضافة إلى ذلك فهي نحاتة تتمتع برؤية فنية خاصة محبة للحياة... فنظرة واحدة تكفي لتكشف لنا عن طبيعة عالمها المتميز وسط فن النحت العربي المعاصر، وذلك لا يرجع فقط إلى نمط الموضوعات التي تطرقها الفنانة، بل أيضا إلى أسلوبها الفني ورؤيتها الخاصة للعالم.

ومن خلال تلك الرؤية، تحاول صاحبة الموهبة المتدفقة أن تقدم موقفا من الوجود، وأن تدافع عن الحرية من خلال أعمالها النحتية ذات الطابع الخاص، والقيمة الفنية الرفيعة، التي تنبض بالحياة، وكأنها تتعامل مع كائن له أحاسيسه الخاصة، حيث يتحول الحجر بكافة أنواعه ومختلف ألوانه . بأبعاده الثلاثة . إلى مادة حية، وكائن جديد متوهج، يتنفس، ويبوح بأسراره..

إنها الكتلة في ديناميكيتها واحتفاظها بالطاقة الكامنة، التي يمكنها أن تتحول إلى روح، تلك الديناميكية والطاقة ساهمت في جعل أعمالها بأن تبقى عالقة في ذاكرة المشاهد، وهنا تكمن القيمة الأساسية لمنحوتاتها.

وأعمالها التي أنجزت عبر مراحل مختلفة تمتد لأربعين عاماً، تذكرنا بفن بلاد ما بين النهرين، وبالنحت المصري القديم، والمراحل الأولى من الفن اليوناني الكلاسيكي، وبأعمال برانكوزي الروماني الأصل، الذي تعلمت منه الإقلال من التفاصيل في منحوتاتها من أجل أن تنطق أكثر وتفصل نفسها بنفسها.

. فمن هي منى السعودي؟

. وما هو الأساس المكون لشخصيتها الفنية؟

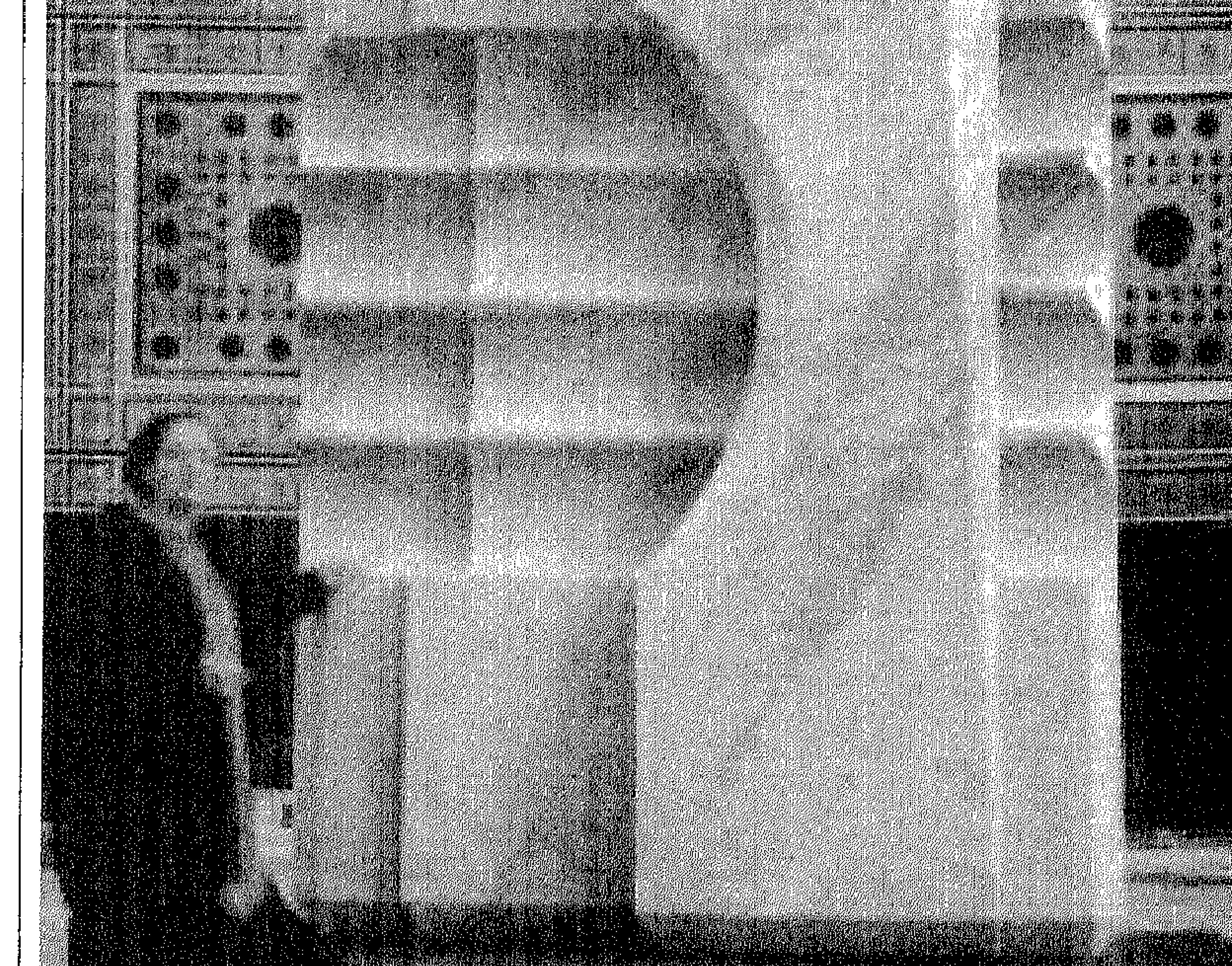
ولدت الفنانة منى السعودي في بيت يقع بجوار سبيل الحوريات وبالقرب من المدرج الروماني، بمدينة عمان عام ١٩٤٥ م، وهي تنحدر من أسرة كانت تقيم في دمشق، حيث رحلت في أواخر القرن التاسع عشر لتستقر في عمّان.

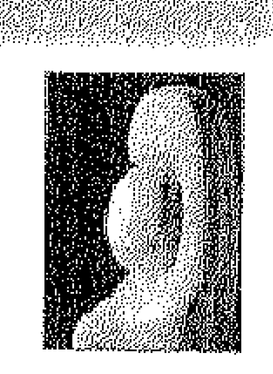
لقد وجدت منى السعودي نفسها في متحف مفتوح، وإزاء واقع يفرض نفسه عليها حتى الطغيان، وهكذا تشربت الفن الروماني منذ الطفولة، عاشت معه، وفيه وهو فيها، منذ بدأت تتحسس ما يحيط بها من حجارة منحوتة.. وبقايا تماثيل مبعثرة في ساحة المدرج الروماني، الذي كان أحد ملاعب طفولتها، وفي تلك الساحة كانت توجد غرفة مربعة الشكل لها باب مقفول، وشبك حديد تظهر من ورائه عشرات التماثيل القديمة، وهكذا رأت بعينيها من خلال ثقوب الشبك الحديدي مولد المعايير والقيم الفنية والجمالية، ولمست بيديها المعايير السحرية للجمال الخالد في ساحة المدرج الروماني، وشعرت بحيوية الحجر وتعامله مع الظلال.. وربما كان هذا سببا منطقيا في تعلقها بالنحت فيما بعد، وهذا ما أكدت عليه النحاتة منى السعودي في مذكراتها عندما قالت:

" كنت أترك أصدقائي الصغار لألعب مع التماثيل، أتحاور معها، أتأمل ثناياها، وصناعتها، وكنت أشعر أنها مخلوقات صامتة مليئة بالحياة... لقد أعطتني هذه المواقع الأثرية الأسطورية الشعور بقدرة الإنسان على إبداع أعمال عظيمة تبقى على مدى الدهر... وهكذا بدأت تتكون أحلامي... ".

وفيما بعد، عندما صارت تلميذة في المرحلة الابتدائية . كانت مدرستها بعيدة عن البيت . شعرت أن هناك علاقة حب نشأت بينها وبين الأرض والشجر والناس والطبيعة، وكانت تعتبر المسافة التي كانت تقطعها هي مسافة للتأمل والحلم، كما شغلتها أسئلة ميتافيزيقية عن الخلق والتكوين، ومن أين نأتي؟ ومن أين نذهب؟

في هذه المرحلة حظيت بنصيب وافر من الثقافة من خلال شقيقها . كانا صديقين حميمين . الذي قرأ لها جبران خليل جبران، وحكى لها قصة جلجامش، وأخبرها عن احتلال فلسطين، واللاجئين.. وقد طبعت





فيها القصص التي سمعتها آنذاك من شقيقها أولى التأثيرات بالشعر والأدب، لكنها لم تدم تلك السنوات السعيدة طويلاً، بل انتهت فجأة بعد بلوغها العاشرة، حين توفي شقيقها.

في المرحلة الثانوية بدأت أولى محاولاتها في الكتابة والرسم، وبدأت تصنع أشكالاً من الجبس، وتقرأ في الفن والشعر الحديث، وتبحث عن صور ولوحات وتماثيل... ومن الكتب التي أثرت بها كتاب " للامنتمي " لكولن ولسون، بالإضافة إلى ذلك جذبتها الفلسفة البوذية، كما بدأت تقرأ عن مدن بعيدة فيها متاحف وفنانين.. من هنا بدأ الحلم بالسفر.

أول لقاء مع النحت الحديث

في عام ١٩٦٣ سافرت إلى لبنان، الذي كان لها فيه أول لقاء مع النحت الحديث، عندما تعرفت إلى محترف وأعمال النحات ميشيل بصبوص في قرية راشانا، وعندما شاهد بصبوص رسوماتها المنفذة بالفحم والحبر الصيني، لمس فيها أشكالاً نحتية.. وعندما حدثته عن رغبتها في السفر إلى باريس لمتابعة تحصيلها الفني، شجعها على التوجه لممارسة النحت.

خلال هذا العام دخلت في أجواء الفنانين والشعراء وصادقت العديد منهم مثل: " أدونيس، أنسي الحاج، حليم جرداق، نزيه خاطر، ميشيل بصبوص، وبول غيراغوسيان... ".

وكان لآخر اثنين الفضل الكبير في مجال تخصصها، وقد أثرا بشكل ما في توجيهها نحو الطريق الفني السليم.

في نفس العام أنهت دراستها الثانوية، كما أقامت معرضها الأول في مقهى (الصحافة)، الذي يقع في الطابق الأرضي من جريدة النهار، وقد باعت الفنانة من معرضها مجموعة من الأعمال، استطاعت من ثمنها شراء بطاقة سفر لمواصلة رحلة الفن، رحلة الحلم الكبير إلى عاصمة الفن، باريس، ولم تكن عائلتها آنذاك راضية بهذا التوجه، فقررت أن تعتمد على نفسها، بعد أن استوعبت دروس الحياة ومعارفها، وأصبحت مستعدة عقلياً ونفسياً لاحتراف النحت.

باريس مدينة الحلم

في شتاء ١٩٦٤ أخذت الباخرة تمخر من ميناء بيروت عبر البحر المتوسط نحو ميناء الإسكندرية، إلى جزيرة صقلية، ثم مرسيليا، وبعد ذلك عبر القطار إلى عاصمة الدنيا، باريس، وفور وصولها لمدينة الحلم والفن، بدأت تعمل بالنحت تحضيراً للمسابقة التي تقام للطلاب الذين سيقبلون على أساسها في المدرسة العليا للفنون، وقد اشترك في تلك المسابقة ٥٠٠ تلميذ، وحصلت منى السعودي على الدرجة الرابعة، وكانت مفاجأة عظيمة بالنسبة لها، كونها أول مرة تتعامل فيها مع النحت.

كان منهج التعليم في المدرسة العليا للفنون يرتكز بشكل أساس على دراسة جسم الإنسان، عبر نحت ورسم الموديلات الحية أو التماثيل القديمة، وهناك بدأت "منى السعودي" تكتشف العلاقة بين عري الإنسان وعري الطبيعة، بين جسد الإنسان وجسد الأرض، وتتعلم أن الإنسان مركز الكون وأن في الجسد الإنساني أسرار ومبادئ الحركة والتكوين والامتلاء والفراغ والتناسق والنور والظل ودرجات اللون.

وساهمت باريس في تشكيل شخصية "منى السعودي" الفنية، وإعطائها الطابع الثقافي الرفيع الذي نلمسه اليوم، فبعد أن وطأت قدماها المدرسة العليا للفنون بدأت على الفور مشوار القراءة في الشعر، وكتب التاريخ، والتصوف، بالإضافة إلى التردد على المسارح، وحفلات الموسيقى، وصالات العرض الباريسية، التي أتاحت لها مشاهدة أعمال بيكاسو، وميرو، وفان كوخ، وجاكوميتي، وكالدر، وبرانكوزي الذي تعتبره معلمها وملهما، كما زارت المتاحف، وبشكل خاص متحف (اللوفر) الذي اكتشفت فيه فنون حضاراتنا القديمة، حيث شعرت الفنانة منى السعودي بعمق انتمائها، وقد عبّرت عن ذلك بالقول:

" سحرتني المنحوتات السومرية والمصرية والأنصاب النبطية المنقوشة بالكتابات، رأس الملك (غوديا) مهندس مملكة سومر... وكنت ألمس على الحجر أيدي نحاتين من بلادي صنعوا منذ آلاف السنين هذه الأعمال المجيدة... ورأيت أني أنتمي لرؤيتهم الفنية: خطوط صافية تحدد أشكالاً خالصة مختزلة، المنحوتة ليست نسخاً عن الطبيعة بل إعادة تكوين، هي الخارج والداخل معاً، لها هندستها ومقاييسها ونسبها الخاصة بها كعمل فني... وحضورها إضافة لما هو على الأرض... منحوتات للتأمل الدائم توحد بين الحركة والسكون، بين المرئي واللامرئي ".

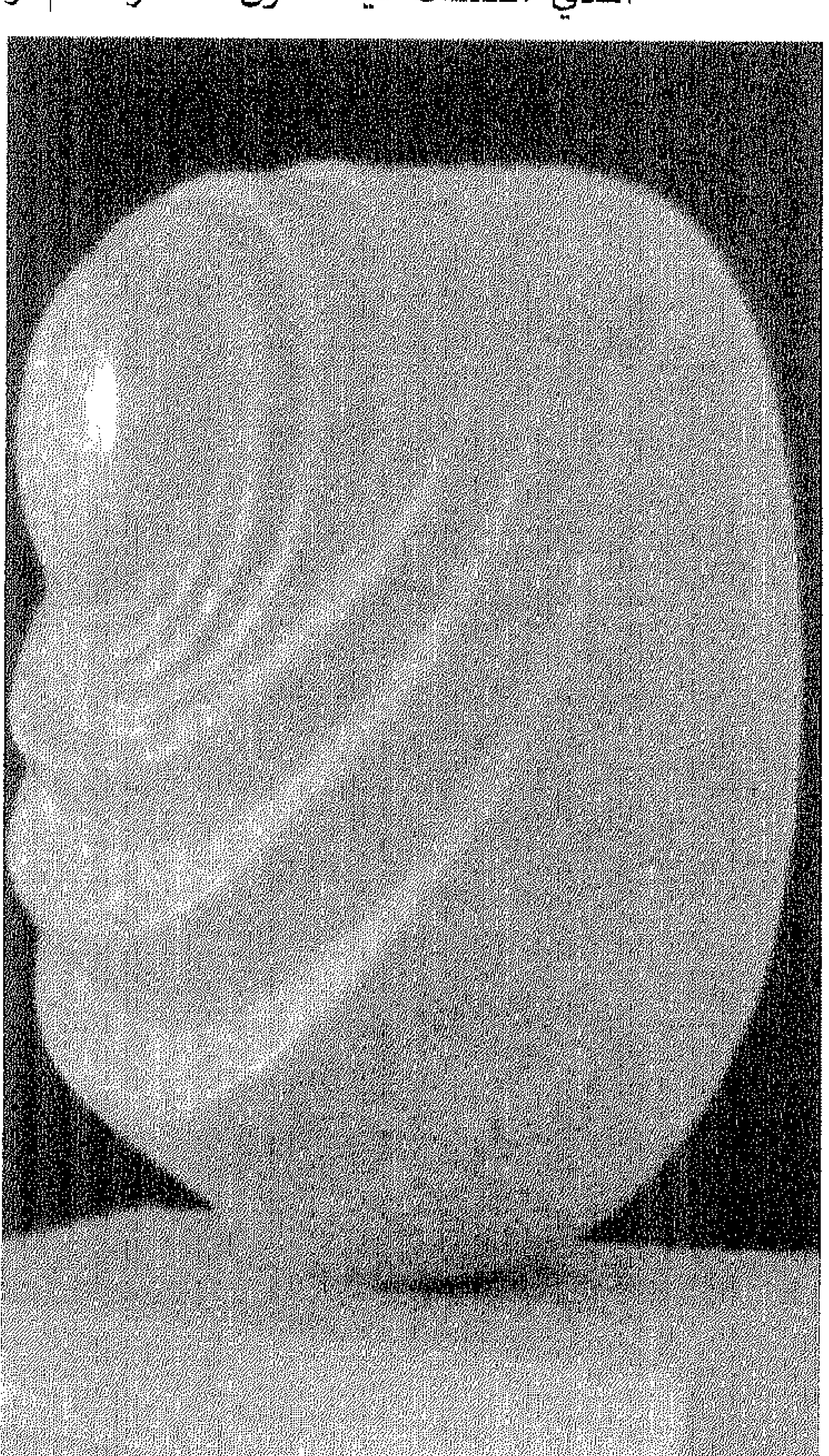
في عام ١٩٦٥ صنعت أول منحوتة من الحجر أسمتها (أمومة الأرض)، وكانت المنحوتة تتألف من كتلتين بينهما فراغ يسكن فيه شكل كروي، ومن هذه المنحوتة بدأ بحثها الخاص، وبدأت رحلتها في اكتشاف لذة تحويل الحجر إلى منحوتة، ودخلت عالم البحث في الشكل... هذا البحث المتوالد الغامض.

في عام ١٩٦٧، أي في عام النكسة، سافرت النحاتة منى السعودي إلى إيطاليا، وقضت بضعة أشهر في معامل النحت في كرارا، وتعلمت من العمال المهرة هناك أسرار استعمال الأزميل، والمطرقة الهوائية، وصقل الرخام، واستعمال الرافعات الآلية، وتعرفت إلى العديد من النحاتين الذين يقصدون مدينة الرخام من جميع أنحاء العالم.

أحداث الثورة الطلابية في باريس ٦٨

في عام ١٩٦٨ عاشت منى السعودي أحداث الثورة الطلابية في باريس، وشاركت في مظاهرات الحي اللاتيني، وساهمت في إنتاج الملصقات التي كانت توزع يومياً وتلصق في كل مكان في باريس، وكانت هذه التجربة بالنسبة لها مهمة وعميقة، وعن هذه التجربة تقول:

" فتحت أمامي مجال الوعي الثقافي والسياسي، ووظيفة الفن وعلاقته





بالمجتمع والسلطة، وسيطرة الغرب على العالم الثالث، تعددية الثقافات، حرية التعبير والتغيير، الدفاع عن القضايا الإنسانية، وكانت قضية فلسطين واحدة منها...".

انتهت الأحداث ذات ليلة بالسيطرة على الجامعات وإغلاقها... وحينها شعرت النحاتة منى السعودي كما تقول: " برغبة عميقة في العودة إلى الوطن لأكون جزءا من حركة تغيير في مجتمع أكون جزءاً من نسيجه... وأن البلاد التي أنتمي إليها بحاجة لأن أشارك في تحولاتها...".

في هذه المرحلة عرفت "منى السعودي" أن الغرب لا يتفوق على الشرق لا إنسانياً ولا إبداعياً... حتى أنها فكرت أثناء إحدى المظاهرات أن تعود للعمل في أحد المخيمات الفلسطينية التي أقيمت بعد نكسة حزيران ٦٧ في الأردن، وقد تحدثت الفنانة منى السعودي حول ذلك مع الفنان التشيلي " ماتا " الذي تعرفت إليه من خلال مواقفه التقدمية، وكان من أشهر الفنانين في ذلك الوقت، وقد شجعها على توجهها.

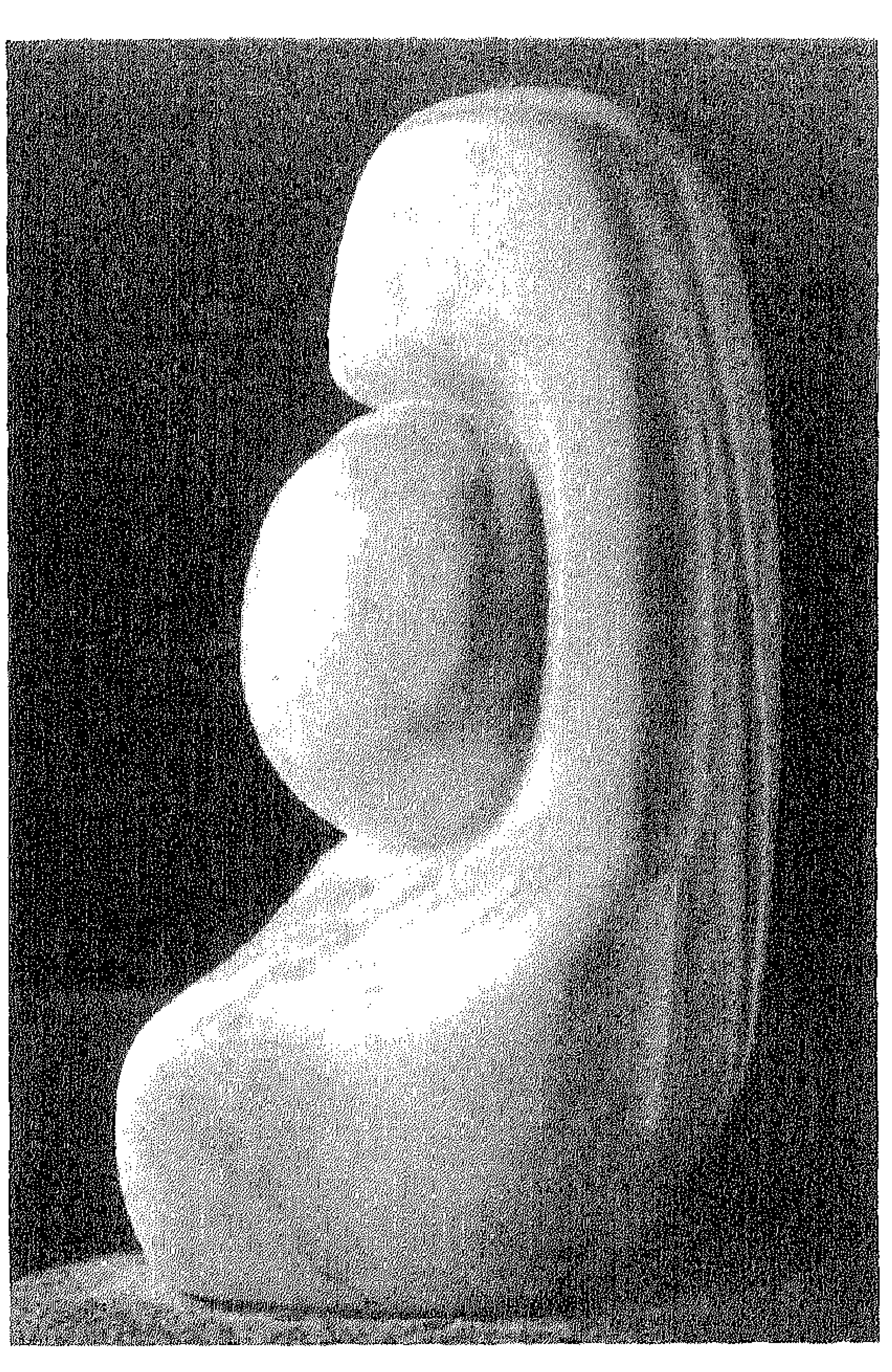
وفعلاً بعد تخرج الفنانة "منى السعودي" في عام ١٩٦٨ عادت إلى عمان في خريف نفس العام، وبدأت فور وصولها العمل مع أطفال مخيم البقعة، وكانت تجربة غنية في التعرف والعيش مع الناس البسطاء، وإعطاء الأطفال مجالاً للتعبير عن كنوز فنية وقدرات إبداعية مدهشة... ومن هذه التجربة التي استمرت بضعة أشهر أعدت كتاب حمل عنوان: " شهادة الأطفال في زمن الحرب " الذي صدر في بيروت عام ١٩٧٠، وكان أول عمل على الصعيد العالمي... "، وإلى جانب ذلك قامت بعمل رسوم خاصة لأعمال أدبية لغسان كنفاني وأدونيس ومعين بسيسو.

لم تكن إقامة "منى السعودي" في الأردن طويلة، إذ شعرت بأن الحياة الفنية والثقافية على شيء من الركود، وأن ذلك الجو لا يمكن أن ينضج فيه الفنان وينمو، وأحست بحاجة للعيش في مكان أكثر حيوية وحرية لإنضاج تجربتها الفنية، فغادرت عمّان في عام ١٩٦٩ للعيش في بيروت، وفيها قامت بتأسيس قسم الفنون التشكيلية في دائرة الإعلام الموحد في منظمة التحرير الفلسطينية، وتسلمت مسئولية القسم حتى عام ١٩٨٢، وهو العام الذي قامت فيه قوات الاحتلال الصهيوني باحتلال بيروت، وأدى إلى خروج (م. ت. ف) من لبنان.

وفي عام ١٩٧٢ شاركت الفنانة منى السعودي في معرض للنحت أقيم في متحف رودان، عنوانه (كولاماريني وتلامذته)، وفي نفس العام أيضاً شاركت في معرض (صالون مايو) في متحف الفن الحديث في باريس، وكان من بين المشاركين، بيكاسو وميرو وجاكوميتي، وكان يسمح للفنانين الناشئين بالمشاركة في المعرض بعد أن تمر أعمالهم على لجنة خاصة.

الرسم

قبل أن ندخل عالم النحت عند منى السعودي لا بد من دخول بوابة الرسم، ؟ لأن أعمال منى السعودي، تعتمد في المقام الأول على الرسم بالحبر الصيني، وكل لوحة ترسمها تشبه في أوجه كثيرة منحوتاتها، وأحياناً تكون بمثابة تخطيط مبدئي لمشروع نحتي... والمتأمل في خطوط لوحاتها، ومنحوتاتها ذات الأشكال الهندسية - من الدائرة إلى المربع وما بينهما - يكتشف ذلك الرابط.. وكونها نحاتة فالرسوم قريبة منها.



والمدقق فيما ترسم من مواضيع تجريدية، يكتشف قدرتها الفائقة في الرسم والتهشير، والتقاط الجوانب الشاعرية فيما ترسمه من عناصر مكونة للوحة، وهي العنصر البشري ممثلاً في المرأة كعنصر رئيس بالإضافة إلى الطائر كعنصر مساعد، والطائر هنا دائماً يهم بالطيران من فوق الوجه أو من خلف الرأس، أو يخفي نصف وجه المرأة لإلقاء الضوء على النصف الآخر فتظهر العين في مركز التكوين، وهي تكثف الخطوط في المنتصف العلوي من اللوحة في تنظيم متسق لتعميق ارتباط العناصر بعضها بالبعض الآخر دون تنافر، فتظهر أهمية الخطوط كعنصر مؤثر في التكوين.

وهي تصور المرأة دائماً في وضع السكون أو الثبات، لتوحي بأنها الأرض التي تنطلق منها حولها الطيور... وهنا يكتشف المتأمل أيضاً السر في قوة التأثير التي تتضح بها خطوط رسوماتها المنفذة بالحبر الصيني الأسود، أو اللون البني على المسطح الأبيض.

والرسم بهذه التقنية دفع بالفنانة لأن تنتهج أسلوباً أحادي الطابع، قوامه منح الخط قوته الذاتية عبر تداخلاته أولاً، وعبر تجسيده ثانياً كما يقول الناقد عمران القيسي، الذي يؤكد على أن الرسم بهذه الخاصية يكاد يواكب منى السعودي في أغلب مراحلها، فهي تجد عبر خاصية التعبير هذه مقدرتها على الإفصاح عن مواقفها حيال أشياء كثيرة تعيشها وتتصورها: الثورة،

الإنسان، الاضطهاد، الأمومة، تداخل الأشياء، إلى آخر ما هناك من معطيات فكرية وسياسية يزخر بها عالم هذه الفنانة المنتمية إلى قضيتها.

وهنا يظهر مدى أهمية السنوات التي قضتها في فجر دراستها بباريس، والتي منحتها أساساً صلباً للإبداع المتمكن. فأصبح لها أسلوبها الخاص الذي يتميز بسمات صحيحة في صياغة لها منحى تجريدي وهندسي.

النحت..

رغم حبها للرسم فإنها تستمتع بالنحت وتستعمل كل أنواعه من: (حجر، ورخام أخضر، وجرانيت، وحجر كلس)، ولا تحب المواد البلاستيكية ولا المواد المصنعة، ولا التركيبات السريعة الزوال... فهي تكتفي بالحجر الذي يقبل المعالجة بكافة الأدوات من المطرقة والأزميل إلى أحدث الآلات مثل الصاروخ... واستخدام الفنانة لتلك الأدوات يعلن عن مدى ما تحمله من قوة، وإرادة، وطاقة هائلة من الإصرار، والعزيمة على مواجهة ما يقف أمامها من مصاعب، لذلك فهي تتعامل مع تلك الخامة - بما يتناسب مع طبيعتها - بعشق، وهذا ما جعلها طيعة بين أناملها الرقيقة.

وعندما نتأمل ما أنتجته الفنانة منى السعودي من تماثيل عبر رحلتها الفنية الطويلة، نرى أننا أمام أعمال متعددة الجوانب لا تختلف في جوهرها عن أعمال الرسم، فهي تدور حول المواضيع التالية: الأرض، والرحم، والخصوبة، والولادة، والشروق، والفجر، والعاشقة، والنورس والنهر، وامرأة / نهر، وامرأة / ماء، ومسلة النيل، وهندسة الروح، وتنويعات على حرف النون، ودائرة الأيام السبعة، والإيمان، والبذرة، وأمومة الأرض، وتكوين / خصب... " الخ.

تلك أسماء لمنحوتات ترتكز بشكل أساس على الأرض والمرأة، وتتميز بعلاقة متبادلة ما بين الكتلة والفراغ، مع التأكيد على الكتلة، وأيضاً تتميز بخصوبة وثراء بما تحمله في داخلها من عواطف نبيلة.. حيث نستشعر فيها استمرار الشكل في أعماقها.

هذا بالإضافة إلى الظل والضوء الذي تؤلفهما الفنانة، باعتبارهما عنصرين مهمين، من أجل كشف الشكل والكتلة من خلالهما، حيث اعتمدت على أحاسيسها وخبرتها النحتية في أنواع الحجر وتجريبها للظل والنور، الذي يعتمد عليه في الأساس فن النحت.. إلا أن ذلك لم يكن الحقيقة الداخلية التي تبحث عنها منى السعودي، فالحقيقة الداخلية قد كشفت عنها في الخط وفي حاسة اللمس، وهذا ما يؤكد علية الفنان الفلسطيني الراحل مصطفى الحلاج عندما قال:

"... تلعب بقيم الملمس، تصقل السطح إذا كان رخاماً أو مرمراً، لتظهر تعريقات المادة ومذاق ملمسها البصري، وينساب الظل ويظهر الضوء، بليونة أو بحدة، حسب استخدام الخطوط المنحنية اللينة أو الهندسية الصلبة، وتترك التمثال خشناً إذا كان حجراً كلسياً كتمثال " أمومة الأرض - ١٩٦٦ " و " الفجر - ١٩٦٩، و "خصب - ١٩٨٧ " إنها تجرد الواقع وتجسم المجرد ".

وهكذا يكون للمس الأولوية في الإثارة، وهذا ما يؤكد عليه الناقد البريطاني هربت ريد Herbert Read عندما قال: " إذا قيل إن المشاهد لا يستوعب النحت في العادة بوسيلة اللمس... فإن الذنب في ذلك يقع على عاتق المشاهد نفسه، لأن الإحساسات المتضمنة في فعل الإبداع هي في الدفع والضغط أساساً، وهي إحساسات لمسية ".

أما بالنسبة للخطوط في تماثيلها فهي تحدد المساحات المفرغة، فتتوارى الكتلة فلا تحس لها وجوداً، ورغم ذلك لا نشعر بسقوط الشكل، وبذلك تكون الفنانة قد أبدعت تماثيلها على شكل تصميمات هندسية بلغة تعبيرية تحمل مضامين رمزية كما في منحوتة " النهر " ١٩٨٣، التي تنتصب على مدخل بنك القاهرة في عمان، والمنحوتة عبارة عن شكل دائري له جناحان يمر من بينهما خط متموج، وقد رمزت الفنانة للخط المتموج بنهر الأردن، أما الجناحان فهما يمثلان الضفة الغربية والشرقية: فلسطين والأردن.

وللفنانة منى السعودي منحوتات تنتصب في أماكن كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: تمثال تنويعات على حرف النون ١٩٨١، والمنحوتة التي استقرت عام ٢٠٠٣ في حديقة السفارة الفرنسية في عمان، وهي تتكون من ثلاث قطع تشكل، الماضي، والحاضر، والمستقبل في بناء عمودي، وقد اختارت الفنانة حرف النون لكونه حرفاً بخطوط دائرية تتمحور حول نقطة.

وتنتصب منحوتة " دائرة الأيام السبعة " التي أنجزتها عام ١٩٨٦، أمام جامعة العلوم والتكنولوجيا في شمال الأردن، والمنحوتة عبارة عن قرص دائري مشقوق في الوسط، بحيث يتقدم نصف الدائرة إلى الأمام ونصفها الآخر إلى الخلف، وهذه المسافة توحي بالبعد الزمني في المنحوتة التي يتوسطها فتحة دائرية يمر فيها عمودياً سبع مسننات، وهي تمثل دائرة الأيام السبعة، إحدى الوحدات الزمنية التي نعيش فيها، وعلى الرغم من أن وزن المنحوتة النهائي حوالي ستة أطنان، فإن بوسع المشاهد جعلها تدور حول محورها بتحريكها باليد، مما يخلق حواراً بين المشاهد والمنحوتة، والقدرة على تحريكها يمنح شعوراً بالدهشة والفرح.

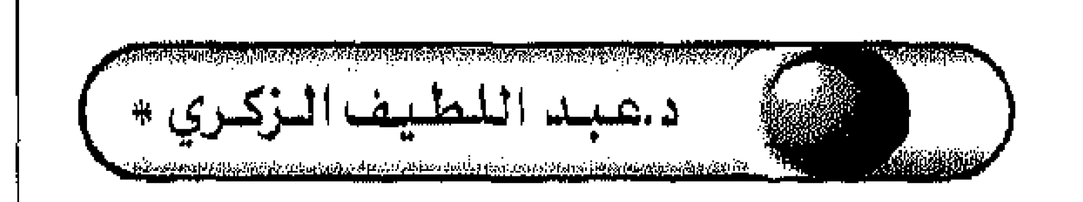
أما منحوتة " هندسة الروح " التي أنجزتها الفنانة في عام ١٩٨٧، من الرخام بارتفاع ثلاثة أمتار، قدمها الأردن هدية لساحة معهد العالم العربي في باريس، والمنحوتة مستوحاة من الأنصاب النبطية ولكن بمعالجة تشكيلية هندسية حديثة، حيث عملت الفنانة السعودي على إيجاد تقسيمات في أبعاد الكتلة سواء بشكل طولي أو عرضي، وهي أقرب ما تكون إلى تقاسيم الزمن في التأليف الموسيقي، وتداخلت في المنحوتة تموجات الماء والصحراء وولادة القمر هلالاً.

أخيراً استطاعت الفنانة منى السعودي، أن تشق طريقها وسط الحركة التشكيلية المحلية والعربية بصبر وجرأة ورقة، وأن تقدم خلال أربعين عاماً، وبأسلوب لا ينتمي إلى أي من الأساليب المعروفة، منحوتات ذات رؤية خاصة.. إنها طراز فريد بين فنانينا الكبار، وفناني العالم أيضاً.

*ناقد وتشكيلي أردني

- تأملات نحاتة من عمان (الحلم والحياة)، ورقة قدمتها الفنانة منى السعودي في الملتقى الأول للنحاتين العرب بعمان من ٢٤ - ٢٨ يوليو / تموز ١٩٩٧.

دراسة نقدية:
قلق الكتابة في المجموعة القصصية «شتاء وشيك» لعبد السلام الطويل


د.عبد اللطيف الزكري *

ترشح مجموعة عبد السلام الطويل القصصية «شتاء وشيك» بقلق الكتابة، يتبدى ذلك جليا في كثافة العبارة وتميز الفكرة، وفي انسياب الأحداث وتشابكها. ويلفّ المجموعة جو من الاحتدام بسبب غرابة الحياة وغموضها. تنطوي كل قصة من قصص المجموعة على حياة خاصة مفعمة بالقلق، هذا القلق الذي عبرت عنه قصة دم الفريسة بشكل صريح، «وقد داهمني القلق حتى صارت أطرافي ترتعش وقلبي يخفق وجبيني يتفصد عرقا، أكاد لا أقوى على رد كل هذا العويل المتفجر في نفسي» (المجموعة ص ٧٥).

لم يَرد في غلاف المجموعة أي مؤشر يحيل على ميثاق القراءة، لقد جاء الغلاف خلوا من هذا الميثاق، مع أن القارئ الحصيف ما أن يتمعن في فهرس الكتاب، حتى يتبادر إلى ذهنه أنه إزاء مجموعة قصصية، ويتأكد هذا مع الإيغال في قراءة الكتاب.

تحمل المجموعة عنوان «شتاء وشيك» ولم يَرد في فهرسها أي عنوان مماثل، كما جرت العادة به أن تكون قصة ما عنوانا للمجموعة بكاملها. ويرد عنوان المجموعة في ثنايا قصة «الملتقى الكبير» في السياق التالي: «...وإن كنت، كأي شتاء وشيك، على وشك التردي ثانية في أتون هذا الخريف...» (المجموعة ص ٤٧/٤٨).

تتضمن المجموعة إحدى عشرة قصة، أولها قصة (فرامبواز) وهي قصة عامل بمستشفى يعيش حياة قلقة رفقة جد وحفيدته حيث يقول عنهما: «...أحس بأنهما يعملان في الغالب من أجل راحتي، وأن هذا هو الذي يفسر مجيئهما، وأن ذلك القلق المبهم، أو تلك الإثارة الغامضة التي هي خليط من الذعر والتوجس والانتظار؛ ذلك القلق الذي يعطيني الانطباع بأني أنا الذي أحدث ظهورهما، وأحرص على حضورهما الطارئ والمفاجئ؛ أنا الذي أحثهما على الكينونة والانبثاق، إنما كان بتأثير هذيان ما، وكلام كثير كنت قد سمعته من قبل. (المجموعة ص١٣). هذه الرفقة القلقة مع الجد والحفيد تأخذ أبعادا متوترة رغم الرغبة في إزالة التوتر بإتيان أفعال التودد: «كنت أدخل عليهما مصحوبا بكيس من مسحوق «الفرامبواز» فيستقبلاني بابتسامتهما المستغربة قليلا، المندهشة –ربما– من هذا الشيء الذي أحمله لهما، عربون حفاوة...» (المجموعة ص ٨). وتتشابك الأحداث في اتجاه بلورة رؤية حادة حول حياة كل فرد في إطار علائقه بالآخر. وتثير القصة جوا غامضا حول هذه العلائق غموض الحياة نفسها. فالقلق والتوتر والغموض سمات حياة شخوص القصة وبالأخص السارد الرازح تحت ثقل حياة نفسية محتدمة.

والاحتدام إياه ينتاب ساردة قصة «بداية العرض» التي تقرر التغيب عن أداء دور في العرض المسرحي لأن الحياة برمتها مسرحية فالكل يمثل على الكل (المجموعة ص ١٥). بعد اشتداد الاحتدام في نفس الساردة تقول: «..ثم خبا أواري فجأة وأنا أمشي، وتفرغ كياني من كل تلك المطالبة اللاعجة والتوق الحرون.. خبوت وانطفأت أفراني ووجدتني أتخبط في حمى الاغتيال.» (المجموعة ص ١٧). ومهما حاولت الساردة فإن المصير الذي تؤول إليه هو الهباء والفراغ: «ها قد عدت تحشوني بالفراغ يا صديقي.. كنت قد قلت له: هذا العالم الذي سعيت للقبض عليه بكل الأدوار التي أديتها، انفلت من قبضتي، ولم يعد لي –ولا كان لي في الواقع – أي دور فيه..» (المجموعة ص ١٨). إن الإحساس بالفراغ فعل اختبرته الكينونة وأصبح رؤية للعالم إذ تقول الساردة: «قلت لنفسي لاحقا بأن العالم أيضا لا يرد، هذا العالم الذي نعبره مثل فراشات مصعوقة بالضوء، لا يرد.» (المجموعة ص ١٩).

تبدأ قصة (السوسن الأسود) هكذا: «ترك باب الغرفة مواربا، ثم خرج كالمتسلل.. كان الممر مقفرا وضيقا وطويلا، كأنه سوف يقضي دهرا كاملا وهو يقطعه من غير أن يلتحق بأي هواء. ووجد نفسه يحث خطاه، ثم أخذ يركض» (المجموعة ص ٢١). ونحن نقرأ هذه البداية نتساءل ماله هذا الشخص؟ لماذا يخرج كالمتسلل، ولماذا يركض؟ ومن ثمة تنتابنا عدوى القلق من هذه الحياة المحتدمة الغريبة. وفي محاولة التخفيف من القلق نتابع بقية القصة بحثا عن مصير هذه الشخصية: «..وفيما هو يركض في خضم الضجيج الذي يشتد من حوله، والزئير الذي يعلو، يحس تهدمه الخاص، ويرى الخراب يعمل داخله، بالرفوش وبالمعاول، يكاد الجنون ينقض عليه، برمحه الطويل، كما تنقض عليه الشاحنات الهائجة، بأحمالها الشائهة» (المجموعة ص ٢٢). إنه الخراب إذن يستبد بالبطل ويحول الحياة من حوله إلى كوابيس مميتة: «وعاد لكي يغرق في هذا الطقس، طقس الأضحية المذبوحة المسفوكة الدماء..» (المجموعة ص ٢٥). وهو يجاهد نفسه ليتوازن من جديد بيد أنه «لم يتمكن من النوم ليلتها، ليس بسبب ما جرى فقط، وإنما بفعل العواء الذي كان ينطلق من الطابق الأرضي» (المجموعة ص ٢٦).

وفي قصة (الرجل والطائر والطرق) يسود قلق من نوع خاص سببه دوامة الطرق اللجوج الذي يصدر من الأماكن القريبة من مأوى السارد -الذي يتساءل «برغبة فجة ورعناء أريد أن أعرف فقط لماذا، لماذا كل هذه الطرق المبيت والغاصب؟ وهل ثمة بناء قائم بالفعل أم هدم؟ وإن كان ثمة بناء، فما الذي تراهم... «يبنونه» طوال كل هذه السنين؟! ليس مجرد منزل بالتأكيد!» (المجموعة ص ٣١). وهذا الأذى الذي يحوط بحياة السارد لا ينحصر في الطرق الوحشي حوله، بل يوجد بجانبه أذى آخر مرده الأنين المعول لرجل مريض كأنه يترصد عودة السارد إلى منزله في الليل، لذلك يقول السارد في نفسه: «لعل الرجل يترصدني حينما أؤوب في الليل، ميتا من التعب ومن الخذلان. لعله ينطوي على حدس غامض وشرير بوجودي وأنا أطفئ النور وأحاول أن أغفو لحظة. في أنينه المتوجع المتظلم، شيء أمض من الألم أشد من الطرق» (المجموعة ص: ٣٣) وثمة طائر يحلق في فضاء منزل السارد كأنه يأتي ليكمل لعبة الإزعاج التي تحوط به من كل الجهات. وإذا كان السارد قد حاول التكيف مع محيطه فإن ذلك كان على حساب راحته: «فظيع عواء الرجل في الليل، لا يئن، بل يخور، مثل وحش أصابه رمح في عنقه» (المجموعة ص ٣٦). هكذا تنتهي القصة نهاية أليمة.

وفي قصة (الإسفين) يبدو السارد ضائعا مع مصنف غريب يترجمه منذ عدة سنوات ولا ينتهي منه كأنه في متاهة لا مخرج منها. ومع ذلك يقول: «كان من الصعب علي أن أتخلى وقد قطعت أشواطا. إغراء شيطاني كان يستدرجني كل مرة، فأندفع. كل شيء كان ممتعا في البداية، ومع توالي السنين، ذوت المتعة، وتراجعت المفاجأة، وشحبت الفرحة بالاكتشاف..» (المجموعة ص ٤٣) والسارد -في هذا- يعيش حالة القلق دون أن يصرح بها، بل نفهمها من سياق كلامه.

أما قصة (الملتقى الكبير) فتصور قلقا خاصا استبد بالسارد من جراء وجوده الغريب، محشورا في سيارة، يتوقع انقلابها في أي لحظة، وهذا الوضع ناجم عن المشاركة في لقاء خاص عن «الحكاية» نظمها القصر في مدينة فريدة يتطلع، المسؤولون فيها إلى إعادة الاعتبار «للحكاية» وأما السارد فينظر إلى كل ما حوله بسخرية لاذعة، خاصة وأن الصوت المهيمن في السيارة هو صوت المذيعين الرياضيين الذين ينقلون مباريات كرة القدم، بينما يوجد المشاركون في الملتقى الكبير حول الحكاية في وضعية مناجاة فلا يكاد صوتهم يسمع والسارد لا ينفك يتعجب من أمرهم ومن أمر الضجيج المثير للقلق المنبعث من مذياع السيارة، فهذا هو الوجود المهيمن (كرة القدم تتغلب على القلم) والكل في هذا لا يتوقف، والسارد يحمد لنفسه عدم (الوجود في العدم) أي كونه ليس ميتا على الأقل (خيل إلي ساعتئذ، بأني صرت في حل من الزمن، وساورتني لأول مرة -فكرة كوني «لست ميتا» على الأقل، إلى حدود تلك اللحظة)» (المجموعة ص ٥١).

إن النبرة الغالبة على هذه القصة هي مراودة الحلم في حياة «ثقافية» كريمة غير متحققة بعد، لأننا نعيش في زمن (العولمة المتوحشة) حيث تعفنت القيم وتدهورت أحوال أهل القلم وصار كل شيء مباحا بفعل المادة التي هي كل شيء على الرغم من اعترافات أهل القلم بوجود قيم مثالية عليا كونية، لكنها قيم يسخر منها السارد لكونها لا تلبي حاجة الإنسان في عيش الحياة بكرامة، وكأن كل شيء صار إلى «التشيؤ» فلم يعد بد من السخرية لاستعادة «اللحظة الهاربة».

ويستبد «القلق» الجارف بنزيل في (غرفة على السطح» وهو عنوان قصة أخرى في هذه المجموعة، نزيل بلباس عسكري تدوي الأصوات المزعجة من كل حدب وصوب من حوله فلا يجد راحة، بل يجرفه القلق إلى آخر مداه: «كم هي مزعجة وحقيرة ومقززة هذه الذبابة، المتخبطة بين الجدران، أزيزها يوقظ: ليس الخوف، أظنني فقدت القدرة عليه، بل القلق، والتوفز، والإثارة العصبية، والاحتدام الداخلي، الأخرس الكظيم..» (المجموعة ص ٥٦).

إن القلق هو الذي يدفع سارد قصة (مقاه وأرصفة وحوانيت) إلى البوح بما يختلج صدره وهو يعيش في أتون هذه المدينة حيث يقول: «أسأل نفسي عن الوقت، كم قضيت من الوقت مستخدما بهذا الحانوت، وكم قضيت من الوقت أعيش في هذه المدينة التي تشبه جدار الهاوية، الكل يعتبرها جسرا ومعبرا، البعض يتمكن من صعود الجدار، والبعض ينفلت إلى قعر الهاوية، أو يصير طعاما للأسماك» (المجموعة ص ٦٠).

وهذه المدينة، كما يتبين من الكلمات الآنفة، ليست إلا المدينة المعاصرة المكتظة بالمنغصات والإزعاجات.

وحول الحياة في هذه المدينة المعاصرة، تدور قصة (لا أحد يطرق الباب)، حيث هناك أم زج بها في منزل مغلق، تعاني قلقا عميقا من جراء وحدتها وعزلتها، فلا أحد يسأل عنها ولا أحد يكلمها، والذين يطرقون بابها إنما هم يسألون عن أبنائها، أما هي فتعاني الحياة المريرة، وكل ما حولها يعمق عزلتها ووحدتها، فـ«الجو غائم وكئيب والسماء موشكة دائما على الهطول. ومنذ أيام وصدرها منقبض ونفسها مهمومة والأشياء من حولها معيقة ومعترضة...» (المجموعة ص٦٥).

والواقع أنه «من "شروط" الإقامة الاطمئنان، وهي وإن أقامت لم تتحقق لها راحة ولم تتوفر لها سكينة. وهي لم تعد تنهض من مكانها إلا لكي تفتح الباب الذي لا يطرقه أحد. أما هم، فيظلون غائبين طوال النهار» (المجموعة ص ٦٧).

تعاني هذه الأم -بطلة القصة- من عزلة حادة، لا يخفف من ثقلها إلا ذكرياتها عن الحياة في القرية التي عاشت فيها سنوات مليئة بالأحداث، ويبدو وكأن القرية مرتع للحياة «المطمئنة»، بينما المدينة هي حياة القلق والكآبة والقتامة... تعمق هذه القصة الرؤية الفكرية للكاتب حول الحياة في المدينة المعاصرة، التي لا يرى فيها إلا «الشر المطبق» حتى ليبدو في رؤيته هذه شبيها بالرومانسيين الذين كانوا يمقتون الحياة في المدينة ويفضلون عليها الفطرة والبراءة والنقاء في حياة «الطبيعة / القرية»، لكن الحقيقة تدفعنا إلى الاعتراف باختلاف طريقة المعالجة والرؤية لدى عبد السلام الطويل في نظره إلى الحياة في المدينة المعاصرة.

تلي هذه القصة قصة أخرى بعنوان (دم الفريسة)، وهي بدورها تنطوي على قلق ممض ألم بشخصية السارد، إذ يقول عن شخص آخر زاره في مكتبه: «وكان حضوره، واختصاره للحديث، يجعلني متوترا وحائرا، لا أعرف ماذا أقول ولا ماذا يريد هو مني» (المجموعة ص ٧٤)، وهكذا فالقلق تيمة مركزية في قصص المجموعة كلها. يظل القلق في قصة (دم الفريسة) مسيطرا على السارد، وهو نفسه يعترف بذلك قائلا: «أنتظر في مكتبي زيارتهم، مترقبا مواعيد انسحابي، متوقعا للرنين -قبل أن يقطع الخط- في لوعة أو ضجر، وقد داهمني القلق حتى صارت أطرافي ترتعش وقلبي يخفق وجبيني يتفصد عرقا، أكاد لا أقوى على رد كل هذا العويل المتفجر في نفسي» (المجموعة ص ٧٥) والقلق إياه يفضي به إلى زوال شغله فيفصل عن العمل..

القصة الأخيرة في مجموعة (شتاء وشيك) تحمل عنوان (الرصيف الآخر). وفيها تتبلور الرؤية الفكرية للكاتب حول الحياة المعاصرة في المدينة، ويحوم حول السارد نفس الإحساس بالقلق حين يقول: «أتحسس قفصي الصدري، نبضي مضطرب مثله مثل شعري الذي لم أمشطه ولباسي الذي لم أنظفه» (المجموعة ص ٨٤). حول الحياة في هذه المدينة يقول السارد: «لا أذكر من قال لي بأن المدينة فقدت هويتها الحقيقية منذ أن فقدت بعدها الدولي. أما الإنسان فقد تحول فيها إلى سلعة بخسة، ومبتذلة تباع في السوق أو تذبح بسكين اللبرالية المتوحشة وسيف المضاربين والمحتكرين واللصوص..» (المجموعة ص ٨٥). لكل ذلك يعيش السارد قلقا مغتربا منسيا في هذه المدينة العملاقة التي ترزح تحت نير الكساد والفوضى..

يرسم عبد السلام الطويل في مجموعته القصصية (شتاء وشيك) عالما مكتظا بالقلق والوحشة والفوضى، عالما يفيض بالعنف والقسوة، وفي قصص المجموعة كلها ينسرب القلق في نفسية الشخوص، مما يجعلهم يعيشون على حافة الهاوية...

---

* أكاديمي من المغرب

× المصدر: عبد السلام الطويل: شتاء وشيك، طنجة، منشورات سليكي إخوان، ط ١ ٢٠٠١

معضلة الاختيار في فيلم (أسطورة 1900)

كل الأماكن واسعة والموسيقى ب

ROTH

Eine außergewöhnliche Geschichte von einem Mann und seiner Musik

Ein Film von

GIUSEPPE TORNATORE

DIE LEGENDE VOM OZEANPIANISTEN

ـلاد لا حدود لها

إبراهيم نصرالله *

لا شك أن المخرج الإيطالي جوزيبي تورناتوري المولود في جزيرة صقلية عام ١٩٥٦ واحد من أهم المخرجين الإيطاليين الجدد وأكثرهم شعبية على المستوى العالمي، مذ قدّم تحفته السينمائية العذبة سينما براديسو التي غزت قلوب وعقول مشاهدي السينما في كل مكان، وتوّجته واحدا من أبرز صناع السينما.

لكن إنجاز تورناتوري، غير الكبير على المستوى الكمّي، لا يقل سحرا وعمقا عن سينما براديسو، ففي فيلمه (الجميع بخير) قدم مرثية حزينة للغاية للعلاقة بين الآباء والأبناء والوحدة التي يجد فيها الآباء أنفسهم بعد تبعثر أبنائهم في الجهات، وفي هذا الفيلم قدم مارسيليو ماستورياني واحدا من أدواره الخالدة، وكذلك الأمر مع تورناتوري في (صانع النجوم) الذي تتحول فيه السينما إلى جنون عام وسحر يعصف بألباب الجميع، بعد أن قدّم السينما سحرا يعصف بلب بطله الصغير في سينما براديسو، أما في (مالينا) فيقدم تورناتوري ذلك الجنون الذي يعصف بإحدى البلدات الإيطالية بسبب ذلك الجمال الاستثنائي الذي تتمتّع به (مالينا) التي تؤدي دورها مونيكا بيلوتشي في فيلم كرّسها نموذجا مختلفا للجمال، وفي هذا الفيلم تتحول هذه الهبة الربانية إلى لعنة: فالرجال يحلمون بامتلاكها والنساء يلعنّها ويحقدن عليها بسبب جمالها المفرط الذي يوقف الزمن في الشوارع التي تمرّ بها، ولا يحظى بتلك الفتنة في النهاية إلا براءة تحلم بها دون أن تستطيع لمسها.

أما فيلم (أسطورة ١٩٠٠ legend of ١٩٠٠ -) الذي أدى الدور الرئيس فيه الممثل القدير (توم روث) فقد يكون ثاني أهم أفلام تورناتوري، وقد شاهدته خلال السنوات الماضية أكثر من خمس مرات، وفي كل مرة يزداد المرء تعلقا به، ولعل سعة الفيلم التأويلية، كما سعته الجمالية قادرتان على تجديده باستمرار وبعث أنفاس ونسمات مختلفة مع كل مشاهدة، وإذا كان تورناتوري قد كتب قصيدة مديحه الكبرى للسينما في (سينما براديسو) فإنه يكتب قصيدة لا تقل عنها عذوبة وتأثيرا في الموسيقى التي تشكل الرافعة الكبرى لجماليات العالم والروح التي لا بد منها لكي يصبح عالم السفينة المحدود بلا حدود، السفينة التي يمضي عليها (داني بودمان تي دي ليمون ١٩٠٠) سنوات حياته.

يمكن للمرء مثلا أن يكتفي بالاستمتاع بالمعزوفات الموسيقية الرائعة التي يتضمنها الفيلم، وهذه المعزوفات ليست قطعا أخّاذة وحسب، بل درسا كبيرا في محبة الموسيقي لموسيقاه، ودرسا استثنائيا للغوص في العوالم التي يمكن أن تسكن أعماق هذه المعزوفة أو تلك. لكن الفيلم في النهاية طائر سحري لا تستطيع اختيار جناح واحد من أجنحته التي لا عد لها، أجنحته التي تشبه إلى حد بعيد يدي (١٩٠٠) اللتين نراهما أثناء العزف وفي غير مقطع قد أصبحتا عشرات الأيدي بمئات الأصابع.

يقول (١٩٠٠) في خطاب النهاية الذي يلخص به حكمة السنوات (تعرف أن هناك ٨٨ مفتاحا للبيانو، لا خلاف على هذا، ولكن لا حدود للموسيقى المؤلفة من هذه المفاتيح) وهذا ما سنراه حين نتابع بشغف أصابع (١٩٠٠) التي تغدو في لحظات بعدد أصابع البيانو وأكثر.

في اليوم الأول من بداية القرن العشرين، نرى عاملا في مراجل السفينة يزحف على قدميه ويديه في الصالة الكبرى للسفينة بعد مغادرة الركاب لها باحثا عن شيء ثمين يمكن أن يجده قد يكون سقط من الأغنياء الذين يقصدون أمريكا في رحلات باذخة، لكنه يفاجأ

يرضيع فوق إحدى الطاولات، ومن هنا تبدأ الرحلة الغريبة العجيبة لهذا الصغير الذي ولد في السفينة وسيعيش على ظهرها ويموت في جوفها.

ولأن مطلع القرن الجديد هو لحظة ميلاد الطفل فإنهم يطلقون عليه اسم (١٩٠٠) ولأن هذا الاسم رقم فإنهم يعززونه بسيل من الأسماء الرنانة التي توحي بعراقة وأصول عائلية أرستقراطية.

فوق ظهر هذه السفينة تتفتّح مواهب هذا الطفل الذي يتمتع بطيبة استثنائية وبراءة لا تنقصها الحكمة والقدرة على الرحيل في جوهر البشر لفرط ما عايشهم في عالمه الصغير الواسع هذا.

أما على الجانب الآخر، فهناك المهاجرون الذي يحلمون بالعالم الجديد بأمريكا، المهاجرون الذين يترقّبون الصيحة الكبرى لذلك الذي سيرى أمريكا منهم قبل الجميع، المهاجرون الذين ينتهون بمجرد وصولهم لليابسة، في حين تظل الحكاية الكبيرة هي حكاية (١٩٠٠).

(لن تنتهي طالما لديك قصة جيدة ومن تقصّها عليه) تتردد هذه العبارة مرتين في الفيلم على لسان السارد ماكس توني (يؤدي الدور الممثل بريويت تايلور فينس) نقلا عن قائلها ١٩٠٠، بحيث يتحوّل شغف القصّ وقوة القصة وانبهار من يسمعها بها، إلى مقطوعة موسيقية أخرى، ولعل هذه الفتنة تستدعي قوة قصة فورست غمب في ذلك الفيلم الشهير الآسر، وليس ذلك بغريب، ففي مشهد يجمع ١٩٠٠ مع مهاجر إيطالي فقد أبناءه الخمسة وزوجته وهام على وجهه قبل أن يقرر أن يبدأ حياة جديدة من أجل ابنته التي بقيت له، يكون ١٩٠٠ يعزف حكاية الرجل وهو يستمع إليها مباشرة صعودا وهبوطا، وتغدو الموسيقى هي الوجه الآخر للتلقّي المبدع، ولعل حكاية هذا الرجل واحدة من أهم الحكايات التي ستترك أثرها العميق في حياة ١٩٠٠ (وفي يوم ما ذهبت إلى إحدى المدن التي لم أرها من قبل، وصلت إلى تل، ثم رأيت أجمل شيء في حياتي: البحر) يقول المهاجر، فيرد ١٩٠٠ مستغربا: البحر؟!!

(لم أكن رأيته من قبل، لقد صعقتني رؤيته، لأنني سمعت الصوت) يقول.

- صوت البحر؟!! يسأل ١٩٠٠

- أجل.

- لم أسمعه من قبل!! يهمس ١٩٠٠

- صوت البحر كالصرخة، صرخة كبيرة وقوية، كان يصرخ: إنك غبي للغاية، الحياة هائلة أتفهم هذا، لم أكن أفكر في الحياة بهذه الطريقة، ثار عقلي، وهكذا قررت فجأة أن أغير حياتي.

وخلال هذا نسمع الحكاية وقد تحولت مباشرة إلى موسيقى.

في مشهد لاحق ستوشك ابنة هذا المهاجر نفسه أن تقلب حياة ١٩٠٠ حين يراها عبر كوى السفينة تتحوّل في الوقت الذي يكون فيه قد بدأ بتسجيل المقطوعة الموسيقية الأولى والأخيرة لإحدى شركات الموسيقى، وفي هذا المشهد تتحول القطعة التي يرتجلها إلى رحلة تأمّل في الجمال العذب الذي يظهر ويختفي ما بين كوة وأخرى، بل وتغدو القطعة الموسيقية التي يعزفها فصلاً بارزا من حكاية حياته أو (القصة الجيدة) التي ستأسر كل من يسمعها.

إن اللغة الأكثر تعبيرا عن حكاية ١٩٠٠ ورؤيته للعالم هي الموسيقى بالتأكيد، فهو يصف بها مدنا لم يرها من قبل، فيتجوّل فيها، ويصف شبابيكها، سكانها الذين غطى الضباب رؤوسهم، المصابيح، الطوابق العليا للمنازل، فروع الأشجار، كما أنها العين الثالثة التي تمكنه من رؤية دواخل الناس، هواجسهم وحكاياتهم الخفية من مجرد إلقاء نظرة واحدة عليهم.

ليس ثمة من مكان خفيّ لا تستطيع الموسيقى الوصول إليه، مدينة كان أم روحا.

إن السؤال الكبير الذي نبتت في ظلاله هذه الحكاية الأسطورة ماثل في ذلك الإصرار الغريب من قبل ١٩٠٠ على عدم مغادرة السفينة، والاكتفاء بها عالما، وفي لحظات قد يتبادر للمشاهد أن الأمر عائد للخوف الذي يرزح البطل تحت ثقله، من كل مكان أوسع من السفينة، لكن الأمر غير ذلك، لأن العيش في السفينة هو عالم كامل لا ينقصه شيء، ثمة بشر يتواردون ويرحلون بلا عدد وثمة موسيقى أشبه بالبساط السحري لمؤلفها، قادرة على الرحيل به إلى أي مدينة يشاء، وثمة أصدقاء مخلصون لا يمكن للمرء أن يحصل على عدد أكبر من عددهم على اليابسة!

فما الذي يمكن أن يدفع المرء لمغادرة مكانه الصغير الجميل والدخول في لعبة البشر السقيمة التي تسمى الاختيار؟!

ذات لحظة يقرر ١٩٠٠ مغادرة السفينة، وهي لحظة مؤثرة، لكنه عندما يصل إلى منتصف سلّمها، يلقي بقبعته، ويقف متأملا لبناياتها العالية، ثمة طائر نورس وحيد يُعَمِّرُ المشهد بالحياة تحليقا، أما المدينة فهي ليست أكثر من صورة ثابته لا حركة فيها تشير إلى حياة، ولا حياة فيها يمكن أن تُغريه بقطع النصف الثاني من السُّلم، وهكذا يعود.

تبدو ابنة المهاجر الذي تعرّف إليها ذات رحلة هي النداهة التي تلاحقه وقد وقع في حبها حتى قبل أن تطبع قبلة طيبة على خده وتحدد له العنوان الذي ستكون فيه، لكن، حتى هذه النداهة الفائقة الجمال لا تنجح أخيرا في الاستحواذ عليه.

يعود ١٩٠٠ إلى مكانه الرحب خلف البيانو، ليفاجأ بعازف البيانو الشهير (جيلي رول) (الممثل كلارنس ويليامز) قادما لتحدّي (ذلك العازف الذي لم يسبق أن وطأت قدماه اليابسة)، يأتي إليه ممتلئا بالغرور والصلف الذي لا يتناسب مع موهبته العظمة باعتباره مخترعا لموسيقى الجاز.

لا يريد ١٩٠٠ من العالم الخارجي شيئا، لكنه أيضا لا يريد من هذا العالم أن يطأ عزلته ويجرُحها بمعارك لا معنى لها: ما الذي يعنيه تغلبُ عازف رائع على عازف رائع؟ لا شيء بالنسبة لـ ١٩٠٠، ولذلك حين يبدأ (رول) العزف لا نرى بطلنا مكترثا بما يحدث، وحين يصل عزف رول إلى مراتب عالية من الإبداع نرى ١٩٠٠ يبكي لفرط تأثره، إذ لا شيء يعنيه أن يكون منتصرا ما دام يحب الموسيقى إلى هذا الحد، وما دام هناك من يمنحه هذا الجمال الكامن فيها إلى هذا الحد.

يراهن ركاب السفينة على فوز رول، ويراهن البحارة والموسيقيون وصديقه ماكس توني على ١٩٠٠، لكن الأخير غير معني بالرهان، غير معني بالفوز، بل ومستعد للمراهنة على غريمه! يرجوه توني أن يعزف كما يجب، إلا أنه لا يفعل ذلك، يعزف أي شيء، فقط لكي يتمكن من سماع المعزوفة التالية من رول، لكن رول الذي أهان ١٩٠٠ حين طلب منه مغادرة مقعده خلف البيانو، لأن (المقعد يعود لرول وليس له!!) يبالغ في الإهانة، مما يضطر ١٩٠٠ لأن يقول له (لقد جننتَ على نفسك).

كان رول قد أشعل سيجارة ووضعها

على طرف البيانو حين عزف المقطوعة الأولى، وحين انتهى كانت السيجارة قد احترقت تماما دون أن يسقط رمادها، ويكون رد ١٩٠٠ بسيجارة أيضا يضعها مطفأة على حافة البيانو ويعزف مقطوعته العظيمة التي تحبس أنفاس الجميع، المقطوعة ذات الإيقاع شديد السرعة، وحين ينتهي وقد تحوّل إلى شلالات من عرق، يعمُّ الصمت، فيتناول السيجارة ويضع رأسها على أوتار البيانو فتشتعل، وعندها يمضي بها إلى رول الذي تحوّل إلى صنم، يزجّها في فمه وهو يقول له: إنني لا أدخن.

تلك معادلة كان لا بد منها كي تتوازن شخصية ١٩٠٠ وكي لا يبدو كرجل خائف يخشى العالم، رجل هروبي غير قادر على المواجهة، وقد كان لهذه المباراة التي فُرضت عليه بعدها الأهم، الذي يقول: لا أريد من هذا العالم الخارجي شيئا، ولكن، لا أقبل أن يأتي إليّ ليدوسني هنا.

إن حكمة ١٩٠٠ التي يطرحها علينا تتمثل في أن كل الأماكن واسعة، ضيقة كانت أم رحبة، لأنها تحمل في جوهرها كثافة الوجود، أما الذي يمكن أن يكون ضيقا فهو الإنسان نفسه.

في لقائه الأخير قبل تفجير السفينة بلحظات، يبوح ١٩٠٠ لصديقه ماكس روني بالسبب الذي جعله يتراجع عن مغادرة السفينة: (كانت المدينة كبيرة، ولم أستطع رؤية نهايتها. النهاية! بالله عليك، أيمكنك أن تجعلني أرى نهايتها، لم يوقفني ما رأيته، بل ما لم أره، أتفهم هذا؟ كل شيء كان موجودا في هذه المدينة سوى النهاية، لم تكن هناك نهاية العالم!! البيانو على سبيل المثل توجد بداية ونهاية لمفاتيحه، ولها عدد محدود، لكن لا حدود لك ولا حدّ للموسيقى المؤلّفة من هذه المفاتيح.. على السُلم رأيت أمامي مفاتيح لا حدّ لها، ملايين، فكيف يمكنك أن تعزف على لوحة مفاتيح كهذه).

إن عدم القدرة على رؤية النهاية، هي بمثابة عدم القدرة على الاختيار وإدراك المصير، إنها المتاهة البشرية التي يبدو فيها الإنسان ضائعا لفرط توافر الاختيارات. إن الشقاء ماثل في أن تختار من بين كل هذا المتناثر حولك بلا حدود، وكل اختيار هنا هو بمثابة هجاء لشيء جميل آخر لمجرد أنك اخترت غيره، في حين أنه قد لا يقل جمالا عما اخترت.

يقول ١٩٠٠: (هل رأيت الشوارع؟!! يوجد آلاف منها، كيف تعيش على اليابسة وتختار شارعا واحدا منها فقط، امرأة واحدة، منزلا واحدا، قطعة أرض واحدة، منظرا طبيعيا واحدا تنظر إليه. هذه الأرض سفينة كبيرة أكثر مما يجب، كامرأة أجمل مما يجب، عطر أكثر نفاذا مما يجب، وموسيقى لا أعرف كيف أؤلفها).

تلك معضلة ١٩٠٠ الكبرى، أو معضلة القرن الجديد الذي تعددت الخيارات فيه، أو معضلة الإنسان المجبر على أن يختار في النهاية. لا لشيء إلا لأن عليه أن يختار كي يعيش حياة بقية البشر المألوفة الطبيعية، في حين أن ١٩٠٠ يرفض أن يجبر على هذا، ففي عدم اختياره تكمن حريته.

يعيش ١٩٠٠ ويموت رافضا أن يختار ورافضا أن يكون مجبرا، يعيش في المنطقة الثالثة، منطقة الحرية الحقيقية بالنسبة إليه. ولعله يذهب في ذلك أبعد من هذا بكثير حين يتخيل الانفجار يطوح به ويفقده يده اليسرى، وكيف لن يجدها في النهاية، بعد الموت، ويكون مضطرا لوضع يد يمنى مكانها (فهذا أفضل من لا شيء) حسب تعبيره، ولذا نراه في اللحظة الأخيرة يطرح على صديقه ماكس روني ذلك التصوّر الغريب (تخيّل أيّ موسيقى تلك التي يمكن أن أعزفها بذراعين أيمنين؟!!!).

ليست فيلما قاتما هذه التحفة السينمائية، وإن كان مجمل الحكاية محكوما بنهاية قاسية، لكن جمال الفيلم قائم في مدى وعي المرء لحياته وما يريد منها، قائم في القدرة على أن يكون هو صاحب القرار، لا محيطه ولا ما هو خارج محيطه، لكن تورناتوري وسط هذه الجماليات الكثيرة المتوّجة بأحزان كثيرة أيضا، يفاجئنا دائما بمشهد هنا وآخر هناك للتخفيف من جهامة الحالة، بل ويدفعنا للابتسام حينا والضحك حينا آخر.

فيلم علامة، نال سبع جوائز، وبه استطاع تورناتوري أن يضيف تحفة أخرى لسجل إنجازاته.

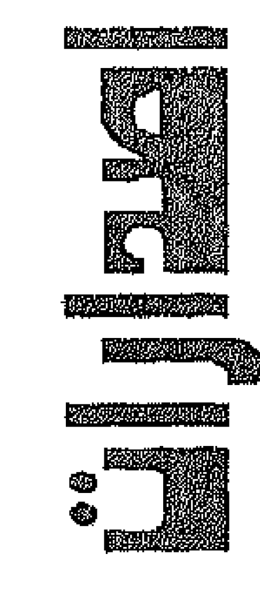
أما السؤال الذي لا بد منه، فيكمن في: لماذا لم يجعل تورناتوري بطله ينزل من السفينة؟

هل كان يريد أن يقول: إن هنالك شخصا رأى أمريكا آلاف المرات من فوق ظهر السفينة ولم يصرخ دهشا: أنظروا.. أمريكا!!!! أم كان يريد أن يقول: ولماذا يختار إنسان مثل بطله بلدا واحدا من كل بلاد العالم هو أمريكا؟!!

هل كان لا بد من وجود شخص واحد لا يفتتن بها، واحد على الأقل، شخص يصمّ أذنيه وهو يسمع صوت تداهة أرض العالم الجديد؟!!!



* شاعر وروائي أردني
nasrallah23@hotmail.com



■ إعداد:
د.أحمد النعيمي

«في البدء كان النهر»

لـ «حيدر محمود»

عن دار اليازوري للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مجموعة شعرية بعنوان «في البدء كان النهر» للشاعر الأردني العربي الكبير حيدر محمود.

تقع هذه المجموعة الشعرية في (١٩٢) صفحة، وتضم أكثر من أربعين قصيدة، منها: قصيدة السرايا، القصيدة المؤابية، لست من مازن، قصيدة الأرقام، USA، النشرة بالتفصيل، مرثية للبراءة، ليلة سقوط المواطن، ثلاث محاولات للاستغراق.. وغيرها.

في هذا الديوان الجديد يواصل حيدر محمود مسيرته الشعرية الفذة، فهو شاعر الصورة وشاعر المعنى أيضاً، شاعر الصراحة وشاعر الإيحاء، شاعر الكلاسيكية وشاعر الحداثة كذلك، ولعل هذا ما دفع المرحوم الدكتور إحسان عباس لأن يقول عنه: «يتنقل حيدر محمود بحرية ودون عناء بين الشكل العربي الكلاسيكي للقصيدة، والشكل الحديث، وهو في الحالين واثق من نفسه، ذلك لأن اللغة طيّعة تحت سن قلمه، فهو يشكلها كيف يشاء.. مستخدماً أحياناً ألفاظاً من اللغة الدارجة ذات إيحاءات لا تعني عنها بدائلها الفصحى».

يبدو حيدر محمود في «في البدء كان النهر» مسكوناً بالمتنبي، ذلك أنه يستعيده في قصائده بأسمائها كلها، فثمة قصيدة بعنوان: «من أبي محسد»، وأخرى بعنوان «اخر ما قاله أبو الطيب»، وثالثة بعنوان: «عن الجعفي أيضاً، ومن المعروف أن أبو الطيب المتنبي هو: أبو محسد، والجعفي، وأبو الطيب.

وحيدر محمود إذ يستعيد المتنبي، فإنه لا يستعيده عبثاً، وإنما لأنه يريد أن يقارن بين صورتين بينهما، تشابه كبير، أو لعله يرى نفسه متنبي زمانه، بل إنه يقول ذلك صراحة:

«زعمتُ
أني أنا (الجعفي)
في زمني
فجاءني (فاتكان) اثنان للدار!» ص١١

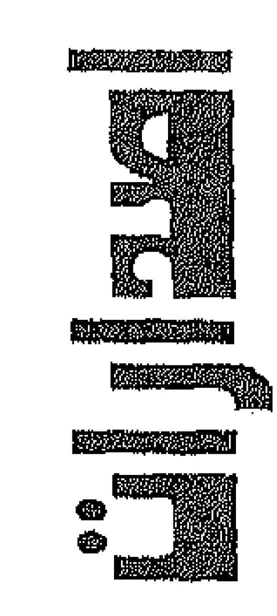
وفي القصيدة التي حملت عنوان: «عن الجعفي أيضاً» يقول الشاعر:

«.. بعد أكثر من ألف عام على موته
ما تزال تقارير حساده (المغرضين)
تتوالى.. على (حلب) من جميع الولايات،
تشكو عليه، وتنشر عنه الإشاعات،
هل فيك (يا موت) أيضاً؟
(تقارير أمنية).. مثلما في الحياة؟
وعندك، ما عندنا من مخبرين؟!» ص١٦٨

ومن المسائل المتعلقة بهذا الديوان براعة الشاعر في مزج لوحة جديدة مكوناتها اللونية (اللفظية) من الماضي والحاضر في الوقت نفسه، وتتجلى مثل هذه الصورة عندما يتعلق الأمر بأمريكا:

«الشعراء الذاهبون قبلنا
لم يروا «الكاوبوي» وهو يصفع البرّاق
بالنعال
ويستبيح نخله،
وخيله
وماله الحلال» ص٧٣

جملة القول: ان ديوان «في البدء كان النهر» للشاعر حيدر محمود يضع القارىء وجهاً لوجه أمام جماليات القصيدة المعاصرة، وبلاغة الصورة الشعرية، وأساليبها الفنية.. والشاعر هنا يحافظ على هذه المعاصرة، حتى وهو يغوص بعيداً في أعماق التاريخ.



«ليلى والثلج ولودميلا»

لـ «كفى الزعبي»

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت وعمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، وبدعم من وزارة الثقافة في الأردن، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان: «ليلى والثلج ولودميلا» للروائية «كفى الزعبي».

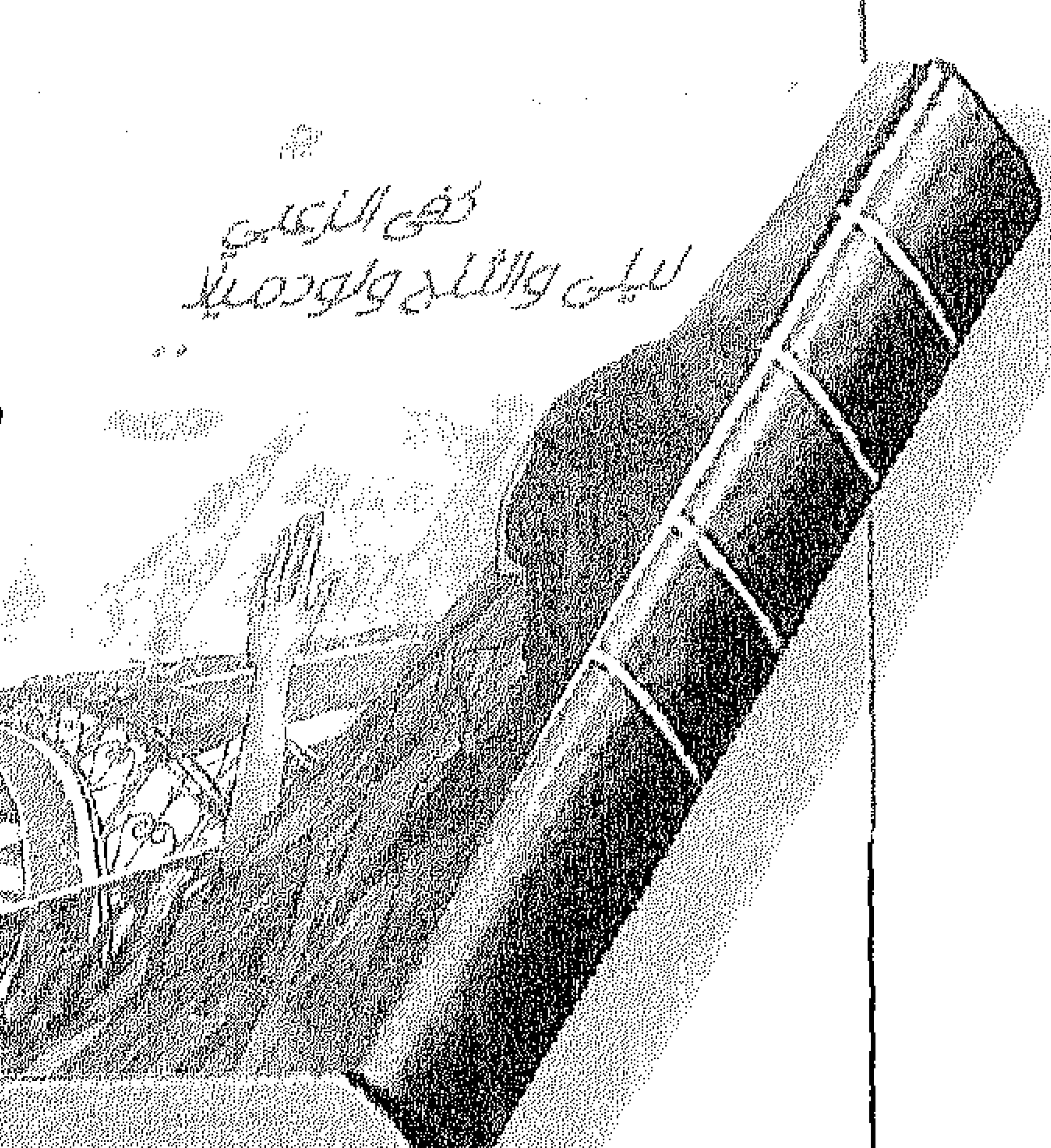
تقع هذه الرواية في خمسمائة وخمسين صفحة، وقد حملت فصولها أسماء شخصياتها، فجاء الفصل الأول بعنوان «ليلى» والثاني بعنوان «رشيد»، والثالث بعنوان «أندري».. وهكذا.

إذا كان من السهل على الباحث تصنيف الروايات التي وقفت على علاقة الشرق بالغرب، فإن الأمر لن يكون بالسهولة ذاتها في حالة هذه الرواية، ذلك أن الغرب في «ليلى والثلج ولودميلا» ليس غرباً كاملاً، والشرق في هذه الرواية ليس شرقاً كاملاً.

وهنا يحضرني السؤال التالي: ماذا نسمي «روسيا»: أشرقية هي أم غربية؟ إذا كانت أقرب للشرق من حيث الجغرافيا، فإنها من حيث القيم والتقاليد والعادات الاجتماعية تضع المرء في حيرة!

إن مبعث السؤال السابق أن أحداث هذه الرواية تدور في روسيا، أما شخصياتها فخليط من الشخصيات العربية والروسية، ومثل هذه الشخصيات تعيش تحولات فكرية وحياتية، ليس لأنها سعت لمثل هذه التحولات، ولكن لأن الواقع السياسي الجديد هو ما فرض عليها نمطاً حياتياً وفكرياً جديداً.

الشخصية الرئيسية في هذه الرواية هي «ليلى» الفتاة العربية التي تدرس الطب في بطرسبرغ، وليلى إذ تعيش في بطرسبرغ فإنها لا تدري إن كانت قد سئمت هذه المدينة أم لا.



ان ابرز ما يميز هذه الرواية أنها أضافت جديداً في ما يتعلق بنظرة العربي (للآخر)، كما قلبت المعادلة المألوفة، ففي رواياته مثل «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح.. وهي روايات دارت أحداثها بين لندن وباريس نجد الشاب العربي يقع في حب الفتاة الغربية الى أن يكتشف أنه مخدوع، أو غير قادر على استبدال جلده الأصلي بجلد آخر.

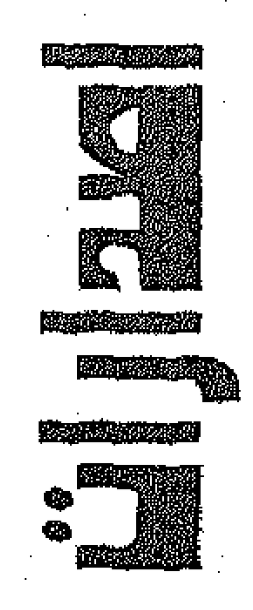
بينما تطالعنا «ليلى والثلج ولودميلا» بما هو مختلف، ذلك أن البطلة هنا فتاة عربية وليس فتى، والذي يقع في حب «ليلى» هو الفتى الروسي «أندري»، وهو اذ يقع في حبه، فإن الفتى العربي «رشيد» يقع في حبها أيضاً.

وهنا يقع الصراع ما بين «شرقي» و «شرقي» على «شرقية»، لكن شتان ما بين (شرقي) و(شرقي). حيث نجد (أندري) يحب ليلى بصدق على الرغم من كل علاقاته النسائية السابقة، أما رشيد فيحبها - فيما يبدو - بصدق أيضاً، لكن هذا الحب الذي جاء الإعلان عنه متأخراً كان مشوباً بكوارث حقيقية عاشها رشيد وحلّت به، وهي الكوارث ذاتها التي قادته الى الانتحار في نهاية الأمر.

وإذا كانت أحداث هذه الرواية تدور في روسيا، فإن زمانها هو ما بعد مرحلة البيريستروكيا الروسية، وهو الزمن الذي يسهل التعرف إليه من خلال الحوار الذي يدور بين بعض الشخصيات: «لا أعرف كيف هي الحال هناك في لينغراد، من حيث أتيت أنت، لكن يؤسفني أن أبلغك أن الحال هنا خصوصاً بعد هذه البيريستورويكا سيىء للغاية» ص٦٧.

إن القضايا النقدية التي يعثر عليها الباحث في «ليلى والثلج ولودميلا» أكثر من أن يتم اختصارها هنا، خاصة ما تعلق منها بالزمان والمكان، واللغة، والشخوص والتحولات الاجتماعية.

لذلك فإن جملة القول: ان رواية «ليلى والثلج ولودميلا» للروائية كفى الزعبي تستحق القراءة والاهتمام النقدي، لما تحمله من جديد على صعيد الشكل والمضمون.. إنها رواية من أهم الروايات العربية في القرن الواحد والعشرين.





«غيوم من الشرق»

لـ «عبد الباقي يوسف»

من منشورات اتحاد الكتّاب العرب في دمشق، صدرت مجموعة قصصية جديدة بعنوان «غيوم من الشرق» لمؤلفها القاص والروائي عبد الباقي يوسف.

تقع هذه المجموعة القصصية في (١٩٢) صفحة، وتضم تسع عشرة قصة منها: العمة شمس، إيقاعات الرحلة، السوط، رجل توارى خلف دخان سيجارته، قطة أكلت صاحبها، عندما يرقد الآخرون، حكاية النمر الذي أصبح نباتياً، الكراسي الفراغة.. وغيرها.

إن أول ما يستوقف قارىء «غيوم من الشرق» ذلك التميز في بناء الشخصية القصصية، والحبكة، وأساليب السرد. وهو الأمر الذي يؤشر على أن عبد الباقي يوسف قاص متمكن من أدواته الفنية، وخبير باللعبة السردية.

ولعل عنصر التشويق من أبرز ما يميز «غيوم من الشرق» فالقارىء الذي يشرع في قراءة قصة من قصصها، يجد نفسه منساقاً لمعرفة نهايتها، كما يجد نفسه غارقاً في تفاصيل أحداثها.

ففي قصة «العمة شمس» على سبيل المثال، يضعنا القاص أمام لوحة عميقة ودقيقة للشخصيتين الرئيسيتين في القصة، ، وهما: الراوي والعمة شمس، حيث تتميز هاتان الشخصيتان بالوفاء وكرم الأخلاق.

بطلة هذه القصة «العمة شمس» امرأة قروية متقدمة في السن، وهي من قرية اسمها «العطشانة»، وقصة العمة شمس أنها ادخرت نقوداً لأداء فريضة الحج، وكانت سعيدة لأن ما تمتلكه من نقود بات يكفي لأداء هذه الفريضة المقدسة، لذلك كانت تقول صراحة: «سأجلب لكل أهالي القرية الهدايا والذكريات من الأراضي الطاهرة، سأجلب المسابح والقبعات والخواتم والجلابيب البيضاء، وماء زمزم، والتمر، لن أترك أحداً من سكان القرية إلا وأعطيه هدية من أرض الحجاز» ص٢٤.

غير أن أولاد الحرام لم يتركوا العمة شمس وشأنها، إذ «عندما سمعوا بأمر ذهابها هجموا عليها ف الليل وهددوها بالقتل إن لم تعطهم النقود التي سوف تحج بها، قالت لهم اقتلوني ولن أعطي النقود، لأن الموت أهون من ذهاب حلم العمر الذي عملت من أجله ثلاثين سنة» ص٢٥.

وينتهي الأمر بهؤلاء اللصوص إلى إحراق بيت العمة شمس عندما فشلوا في الحصول على المال.

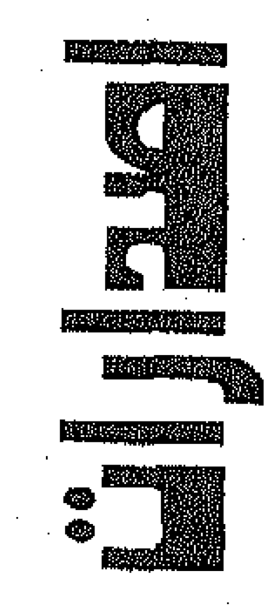
وعلى الرغم من أن البيت احترق فإن النقود لم تحترق احتراقاً كاملاً، ولكن النار التهمت بعض أطرافها.

وهنا تذهب العمة شمس إلى استبدال هذه النقود من المصرف، وقد حدث ذلك في يوم ماطر، غير أن موظف المصرف طلب منها أن تقوم بإلصاق هذه النقود وترميمها في المكتبة المجاورة، وعندئذ سوف يعطيها نقوداً جديدة بدلاً منها.

وتذهب العمة شمس إلى المكتبة المجاورة، وتتعاون مع صاحب المكتبة على الصاق هذه النقود، لكنها حين تعود إلى المصرف تكون النقود قد سقطت منها في المكتبة، وحين يعثر صاحب المكتبة على النقود فإنه يحملها ويلحق بالعمة شمس، غير أنه يتعرض لحادث دهس في الطريق.

بعد شفاء صاحب المكتبة من حادث الدهس، يقوم بالبحث عن العمة شمس لإعادة نقودها إليها.. وهنا تزداد القصة تشويقاً، لذلك سأترك ما تبقى من تفاصيلها للقارىء.

جملة القول: إن «غيوم من الشرق» لمؤلفها عبد الباقي يوسف مجموعة قصصية متماسكة البنيان والأركان، ذات لغة موحية، وأساليب تعبيرية راقية، مما يعني أن عبد الباقي يوسف قاص متميز.



«مقاربات في نظرية الأدب»

للدكتور «إبراهيم خليل»

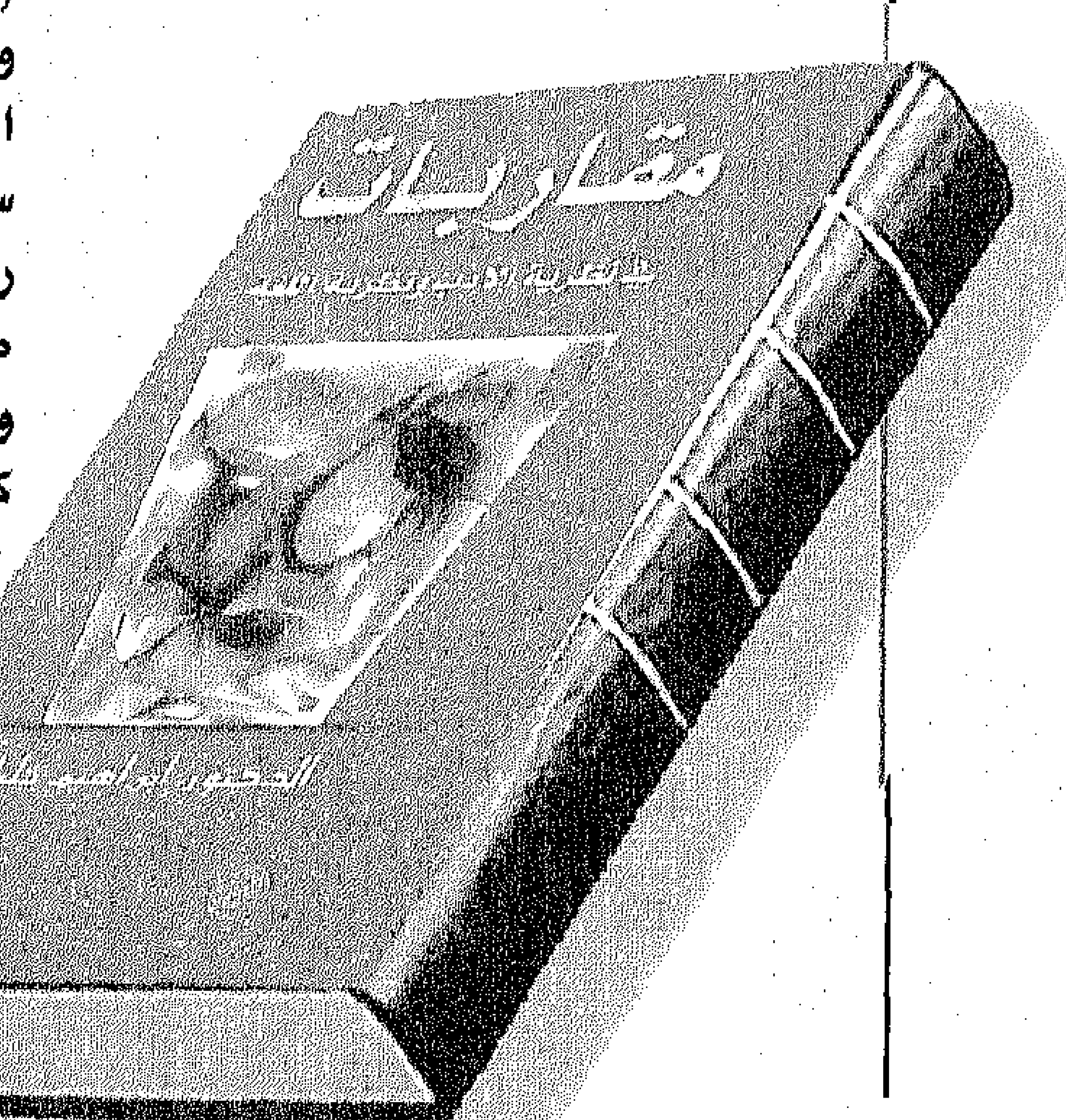
عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، وبدعم من وزارة الثقافة في الأردن، صدر كتاب نقدي جديد بعنوان «مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة» من تأليف الدكتور إبراهيم خليل.

يقع الكتاب في قرابة الثلاثمائة صفحة، ويضم ثمانية وعشرين عنواناً، منها: نظرية الأدب في كتاب لشكري ماضي، تداخل الأجناس في الأدب، البنيوية في النقد المعاصر، تحقيقات أدبية لناصر الدين الأسد، العقاد في كتاب لمحمود السمرة، تصانيف هاشم ياغي في قراءة الشعر القديم والحديث، عز الدين إسماعيل والشعر في العصر الثوري، الرواية العربية ونظرية الأدب، مقدمة في اللغويات المعاصرة، مناهج علم اللغة.. وغيرها.

يصنف المؤلف هذا الكتاب في مقدمته بأنه مجموعة من المقالات التي سبق وأن نشرها في الصحف الأدبية وبعض الدوريات العربية، والغرض من نشرها لا يتعدى فكرة التوثيق، وحفظ المدونات الأدبية، واللغوية من الضياع.

نظراً لتعدد المواضيع في هذا الكتاب وتباينها، فسوف نكتفي هنا باختيار موضوع واحد، وقد ارتأينا أن يكون هذا الموضوع: «تداخل الأجناس في الأدب وإشكالية التصنيف».

يذهب المؤلف في بداية حديثه عن «تداخل الأجناس في الأدب» إلى أنه ما من قارىء إلا ويعرف أن لكل نوع أدبي (جنس) ركائزه التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، وقد عني النقاد، وفلاسفة الفن، منذ القديم، بالحديث عن الخصائص النوعية التي تكفل لكل جنس أدبي تميزه عن سواه. فالشعر الملحمي مثلاً، يختلف عن الغنائي بوجود راو يقص الحوادث للجمهور، وباحتواء الملحمة على قصته طويلة متعددة الحوادث.



ويرى المؤلف بأن الأشكال والأنواع الأدبية تنوعت تنوعاً كبيراً، دفع ببعضهم إلى تطبيق نظرية داروين في النشوء والارتقاء على تطور تلك الأجناس، فوفقاً لمبدأ الانتخاب الطبيعي لم تعد الملحمة ملائمة، فتوارت عن الأنظار لتظهر بدلاً منها قصص الرومانس، وهي روايات نثرية بطولية تستخدم النثر عوضاً عن الشعر.

وفي حديثه عن خواص القصة - القصيرة يذهب المؤلف إلى أن القصة قد استعارت بعض ملامحها (الأجناسية) من القصيدة، مثلما استعارت القصيدة بعض ملامح القصة، فظهر فن جديد يمكن وصفه بالقصة - القصيدة. ويتسم هذا المزيج من القصة والقصيدة بالقصر والقدر الكبير من التركيز والتكثيف، أما السرد فإنه يجنح في القصة - القصيدة إلى الإيقاع والسلالة الموسيقية.

ويخبرنا المؤلف بأنه مثلما أثارت القصة القصيرة أسئلة محيرة فيما يخص تحديد الجنس الأدبي الذي تنتمي له وتنتسب إليه، كذلك طرحت الرواية أسئلة أخرى حول علاقتها بالمسرحية، والسيرة الذاتية، وأجناس أدبية أخرى عديدة. وبما أن القصة والرواية جنسان أدبيان سرديان، فقد كان التداخل فيما بينهما أوضح من التداخل بين الأجناس الأخرى، فقد أثرت «سداسية الأيام الستة» لإميل حبيبي، الكثير من الأسئلة حول الجنس الأدبي الذي تنضوي فيه،وهل هي قصة قصيرة أم رواية.

ويقف المؤلف عن الرواية - السيرة، فيتحدث عما أثارته صلة الرواية بالسيرة الذاتية من أسئلة حول التجنيس الذي ينتسب إليه هذا العمل أو ذاك، فكثيرة هي الملاحظات التي تكررت حول روايته «أنت منذ اليوم» لتيسير سبول، وصلتها بالسيرة.

بعد ذلك نجد المؤلف يقف عند المسرحية والرواية، ويتحدث عن مظاهر التقارب والتداخل بينهما، وظهور ما يعرف باسم «المشراوية»، وهي تسمية نحتت من كلمتين: مسرحية ورواية.





تهديد اللغة العربية

من فائض القول ان العربية هي لغتنا، وأنها تصنع وعينا، وتشكله، وتدفع به إلى صياغة سلوكنا وقيمنا وملامحنا الثقافية، والمعنى هنا، الهوية التي تعبر عنها وتعبر عنا، وتصلنا ببعض، وهي بذلك تشكل وجداننا ووجودنا.

لكن الاشارات التي تطلق بين الفينة والاخرى على انها لغة مهددة، وانها من اللغات التي تسير نحو الاضمحلال، تعيدنا الى التساؤل عن حالة الضياع التي نحياها ونطبق تعاليمها دون تردد، إذ اصبح تداول العربية في بعض بلداننا في المرتبة الثانية، واحيانا في الثالثة، إذا ما وضعنا في الاعتبار، اللغات العامية، وهي تحضر في مراتب تالية بعد الانجليزية والفرنسية .

ذات مساء اطلق الشاعر المغربي محمد بنيس في احدى حواراته صرخة لم ينتبه اليها احد، حين تحدث عن اضمحلال دور العربية في بلاده وان قلة من ابناء الأجيال الجديدة هناك، معنية بالكتابة أو بالتعبير عن نفسها بها، وعلى هامش صرخاته، ارتفعت اصوات تحدثت عن تراجع العربية، مظهرين في هذا المنحى شواهد تشير الى هذا التراجع، مثل الكتاب العربي المكتوب بالعربية، وهو ينحدر ويأخذ مكانة كبيرة في عدم التداول، ويحط قدميه على عتبة الانقراض.

ان جيلا كبيرا من ابنائنا، يعتبرون العربية هجينة عليهم، امام سيل التداولات اليومية في حياتهم والمناهج الانجليزية او الفرنسية، حتى ان بعضهم يتقنون عدة لغات، لكن العربية ليست من بينها، رغم انهم يعيشون في البلدان العربية.

لعل التحليلات التي تبحث في حالة مجتمعاتنا، وتردي اوضاعها، وتراجعها، وتضعضع قيمها، لم تمض في استقراء ما يحدث للغتنا، ولم تضع جزءا من مباحثها على سكة تتعقب الاشكالات التي ينتجها ارتباك وسيلة الاتصال الأولى بيننا، وهي اللغة، لغتنا، وصار من الطبيعي ان يتحدث بعضنا امام جمع من الشباب في جامعة او مدرسة، ليجد في عيونهم الحيرة، لعدم قدرتهم على فهم الحديث، لانه منطوق بلغة تبدو غريبة عليهم، ومن ثم يصبح بديهيا ان تبدو القيم التي اسست وجداننا الجمعي، وانتمينا الى فضائها، قيما هجينة، لانها فقدت المعبر الاصيل عنها، بل إنها تصبح في لحظة كهذه، مجالا للتندر والطرافة.

في شوارع بعض بلداننا العربية، تبحث عمن يتحدث العربية، ولا تجده، وثمة دول اخرى ارتأت ان تنحو في انتاج اجيال جديدة من ابنائها، ليست العربية لغتهم، معتقدة بذلك انها تتقدم في مسارات الحداثة والتطور، وتمنح هذه الجيل الذي تصنعه مكانة كبيرة على كوكب، يجد في العربية مصدرا من مصادر العنف والتعقيد وعدم الصلاحية لزمن الأتمتة.

لقد اصبحت العربية لغة مهددة، بحسب تقييمات اليونسكو للغات العالم الحية، مقابل سيادة لغات كالانجليزية التي تحتل مرتبة متقدمة في التداول عالميا، فهي على ما يروج لها بعض (المتانجلزين) لغة العصر، بحكم هيمنتها على أدوات العلم والعمل في عالمنا، لكن من يذهب الى اليابان او الصين او بعض الدول اللاتينية، سيجد نفسه امام شعوب تحيي عظام لغاتها الرميمة، وتعيدها للحياة، وتحاول ان تمنحها مدى حيويا لتظل معبرا عنها وعن هويتها ووجدانها، لتحقق بذلك توازنها، وخصوصيتها، ولتصنع مفاتيح للتفاهم بين ابنائها.

إن من يرصد موجات التغيير الكاسحة في مجتمعاتنا، سيكتشف لم نحن غير قادرين على التواصل من خلال اللغة التي تتهشم تحت اسنة ألسنة لا تتقنها، واقلام تخطىء في التعبير بها، ومن ثم تنفقد لغة الحوار التي نبحث عنها، لغة الحوار الفكري، البناء، الخلاق، الذي يسير بنا الى مناطق تعيد الينا كينونتنا ومكانتنا بين الامم.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65__1@hotmail.com



